Aus dem

Tonleben unserer Zeit.

Aus dem

Tonleben unserer Zeit.

Gelegentliches

von

Ferdinand Hiller.

Zweiter Band.

Leipzig,
Hermann Mendelssohn.
1868.

Inhalt.

Im Verlage von **Hermann Mendelssohn** in Leipzig sind folgende Ausgaben erschienen von:

Felix Mendelssohn Bartholdy,

Briefe aus den Jahren 1830—1847.

1. Band: **Reisebriefe aus den Jahren 1830—1832.** Herausgegeben von **Paul Mendelssohn Bartholdy** in Berlin. 7. Auflage.

Preis geh.	2 Thlr.	—	Ngr.
„ geb. in dunkelgrüne Leinwand	2 „	10	„
„ elegant geb. in lila Leinwand mit Goldschnitt und Mendelssohn's Photographie . . .	3 „	15	„

2. Band: **Briefe aus den Jahren 1833—1847.** Herausgegeben von **Paul Mendelssohn Bartholdy** in Berlin und Professor Dr. **Carl Mendelssohn Bartholdy** in Heidelberg. Nebst einem chronologischen Verzeichnisse der sämmtlichen Compositionen Mendelssohn's, zusammengestellt von Dr. **Julius Rietz**, 5. Auflage.

Preis geh.	2 Thlr.	15	Ngr.
„ geb. in dunkelgrüne Leinwand	2 „	25	„
„ elegant geb. in lila Leinwand mit Goldschnitt	3 „	—	„

Plaudereien mit Rossini.

Ein herrlicher September-Morgen! Kein Wölkchen am blauen Himmel — ein frischer Ostwind kräuselt die Wogen der See, welcher es wohl zu thun scheint, ein wenig aufgerüttelt zu werden. Die anmuthigen Landhäuser am Strande und auf den Höhen erscheinen wie vergoldet von den Strahlen der Sonne, die reizenden Gärten mit ihren üppigen Blumenbeeten schillern in den lebhaftesten Farben. Große Fischerbarken schaukeln umher auf der graulichen Woge mit weit aufgeblähten Segeln. Dort drüben die weißen Häuser von Havre le Grace, woher eben das schwarze Dampfschiff heraneilt, links die grünen Hügel, die sich über dem kleinen Lokalflusse, dem Touck, hinziehen, und in der Mitte die unendliche gerade blaue mystische Linie, auf welcher in langen Zwischenräumen dem spähenden Blicke ein Segel oder eine leichte Rauch-

wolke erscheint. Ein beglückender Anblick, erheiternd und erhebend zu gleicher Zeit.

Trouville hält auf eine eigenthümliche Weise die Mitte zwischen einem fashionablen Seebade und einem friedlichen Landaufenthalte. Unternehmende Köpfe wollen es auch mit der Zeit zu einem wichtigen Hafen machen; doch wird die See den feinen Ufersand noch oft benetzen und wieder trocknen lassen, bis es dazu kommt. Eine nicht geringe Anzahl vornehmer französischer Familien hat sich hier, zum Theil unmittelbar am Meere, angesiedelt, natürlich nur für die schönen Sommer-Monate — der Herbst ruft diese Vielgeplagten zur Jagd und zu ihren Festlichkeiten ab — und im Winter kann man ja außerhalb Paris eigentlich gar nicht leben. Der sechsundachtzigjährige vielgenannte Kanzler Pasquier kommt jedes Jahr hierher, und der Salon der Gräfin B., seiner langjährigen Freundin, gehört vielleicht zu den interessantesten in Frankreich. Wohlhabende und angesehene Familien aus Caen und Lisieux betrachten Trouville als ihre Campagne, und Besuche aus Havre bringt das Dampfschiff täglich ein paar Mal. Eine Art von Curhaus, Salon genannt, vereinigt einen Theil der Badegäste, namentlich während der Nachmittags- und Abendstunden. Es ist ganz artig, aber ohne großen Luxus eingerichtet.

Man findet eine große Anzahl französischer und einige englische Zeitungen, ein Billardzimmer, einen Tanzsaal, welcher allwöchentlich zwei Mal zu Bällen benutzt wird und die Gesellschaft in den späteren Abendstunden vereinigt; Zimmer, in welchem Tanz- und Musikunterricht gegeben wird, aber keine eigentliche Restauration. Der Besuch des Salons wird bezahlt — da es im unmoralischen Frankreich an diesen Badeörtern keine Spielhöllen giebt, so ist das wohl nicht anders möglich. Eine bedeckte Terrasse mit der schönsten Aussicht auf das Meer und auf Havre zieht sich in einem Halbbogen um das Gebäude, und es wird da gestickt, geklatscht, Whist und Domino gespielt, gelesen, geraucht, spazieren geschlendert, und was dergleichen nützlicher Beschäftigungen mehr sind. Außerdem bieten die näheren und ferneren Umgebungen von Trouville Gelegenheit zu Spaziergängen und kleinen Reisen von geschichtlichem, landwirthschaftlichem und naturhistorischem Interesse. Wenn man eine wechsellose Gesundheit und eine wechselvolle Brieftasche mitbringt, kann man seine Zeit vortrefflich zubringen.

Unter den hier Anwesenden nahm General Monet, welcher bei dem ersten Angriff auf den Malakoff am 18. Juni verwundet worden, das Interesse sehr in Anspruch. Seine Physiognomie und sein ganzes Wesen

tragen durchaus den Charakter der einfachsten Biederkeit und Anspruchslosigkeit und dabei einer kräftigen Intelligenz. Von dem Feldzug in der Krim, von den dort wirkenden Persönlichkeiten, von den überstandenen und zu überstehenden Gefahren und Mühen sprach er mit der größten Einfachheit und Offenheit. Wenn man ihm eine Stunde lang zugehört, zugehorcht hatte, bekam man von der Belehrung, welche einem durch die Zeitungen zu Theil geworden, keine sonderliche Idee. Es wird manchen Leser interessiren, zu erfahren, daß die Mutter des Generals eine Deutsche ist und gegenwärtig nach dem Tode ihres Mannes auch wieder in Deutschland lebt. Auch hat der General vor, die Zeit bis zu seiner vollständigen Genesung in Deutschland zuzubringen.

Der eigentliche Löwe aber unter den hier weilenden Gästen war und blieb „der Schwan von Pesaro", Gioachimo Rossini. Er ist seit einem viertel Jahrhundert für die Franzosen unbedingt der größte musikalische Name, und weder seine Abwesenheit von Frankreich, noch seine Unthätigkeit haben daran etwas geändert. Die sogenannte musikalische Revolution datirt man von seinem Auftreten in Paris, und in ihrem Lobe vereinigen sich Ultraroyalisten und rothe Republikaner. Indeß giebt es ja in allen Ländern, in wel-

chen westeuropäische Musik getrieben wird, keinen verbreiteteren Namen als den seinen, und eine populärere Oper als der Barbier von Sevilla ist wohl noch nie dagewesen. Neben all der Liebe und Verehrung, welche wir Deutschen unseren großen Meistern zuwenden, wird auch der eingefleischteste Classiker nicht ungerecht genug sein, das große Genie Rossini's nicht anzuerkennen, und die Vorwürfe, welche wir ihm von unserem theils nationalen, theils idealen Standpunkte aus machen, werden sehr abgeschwächt, wenn wir ihn als italienischen Componisten seinen Vorgängern und Landsleuten gegenüber beurtheilen. Doch ist es nicht der Zweck dieser Zeilen, solchen Betrachtungen nachzugehen — sie sollten nur erzählen, welch eine außerordentliche Aufmerksamkeit, in der sich Neugierde und Ehrfurcht verschmolzen und die bei allen denen, welche ihm näher kamen, vermehrt wurde durch eine wahrhaft liebevolle Theilnahme. Seine alle Herzen gewinnende Persönlichkeit und dazu sein leidender Zustand machten Groß und Klein ihm zugethan. Die Neuankommenden oder Durchreisenden warteten den Moment ab, wo sie ihn sehen konnten; die Ansässigen unterhielten sich von nichts mehr als von ihm, und man erkundigte sich, wenn er einen halben Tag lang sich nicht hatte sehen lassen, mit eben so viel

Interesse nach ihm, als nach den neuesten Nachrichten aus Sebastopol.

Man hat über den Gesundheitszustand Rossini's im Laufe dieses Sommers erschrecklich viel gefabelt. Daß er sich vier Wochen Zeit und einen eigenen Wagen und Postpferde genommen, um von Florenz nach Paris zu reisen, gab Gelegenheit zu allen möglichen Auslegungen. Daß er es dann in einem Augenblick, wo ganz Europa nach der französischen Hauptstadt stürmte, dort nicht zum Aushalten fand, machte, daß man vollends glaubte, ihn aufgeben zu müssen. Die einfache Erklärung dieser Absonderlichkeiten ist die, daß Rossini's Nerven-System sehr angegriffen und daß ihm der Lärm der Locomotive eben so unerträglich ist, als der, welcher diesen Sommer auf den Straßen von Paris herrschte. Wenn Jemand zwanzig Jahre lang fortwährend Opern componirt und fünfundvierzig Jahre lang fortwährend angebetet wird, so ist es wahrlich kein Wunder, wenn er sich etwas abgespannt fühlt. Aber ein Nabob, der ein paar Tausend Thaler verliert, bleibt deßhalb immer noch ein Nabob, und so ist auch Rossini's Geist der frühere: sein Witz, sein Gedächtniß, seine lebendige Mittheilungsgabe sind ungeschwächt. Da er seit zwanzig Jahren nichts mehr componirt, so hat er wenigstens Niemandem das Recht

gegeben, zu behaupten, daß sein musikalisches Genie abgenommen — das letztes Werk, welches er geschrieben, ist Wilhelm Tell.

Rossini ist jetzt 63 Jahre alt. Seine Züge sind ziemlich unverändert. Man kann nicht leicht ein intelligenteres Gesicht sehen, als das seine: eine feingeschnittenere Nase, einen beredteren Mund, ausdrucksreichere Augen und eine herrlichere Stirn. Seine Physiognomie ist von südlicher Lebendigkeit, wahrhaft sprechend im Scherz und im Ernst, unwiderstehlich im Ausdrucke der Ironie, Laune, Schalkhaftigkeit. Sein Organ ist nicht minder angenehm als biegsam, kein Süddeutscher kann gemüthlicher erscheinen dem Ohre des gebildeten Norddeutschen, als Rossini, wenn er will. Es ist die socialste Natur, die man sich denken kann. Ich glaube, er wird nie müde, Menschen um sich zu haben, zu plaudern, zu erzählen und — was viel verdienstlicher — zuzuhören. Dabei hat er jenes gleichmäßige Wesen, das man nur bei Südländern trifft: für Kinder und Greise, Vornehme und Geringe findet er stets das rechte Wort, ohne sich dabei in Art und Weise seines Benehmens zu verändern. Es ist eben eine jener glücklichen Naturen, denen Alles angeboren, und bei welchen alle Modificationen sich ebenfalls auf organische Weise von selbst gemacht. Nichts Gewalt-

sames ist in seiner Musik und in seiner Persönlichkeit — das hat Beiden so viele Herzen zugewendet.

Die Verehrung, die man ihm hier bezeigt, gab sich auf jede mögliche Art kund. Bei Concerten und dergleichen räumte man ihm stets den Mittelplatz auf der vordersten Reihe ein; wenn er sich auf der Terrasse hinsetzte, versammelten sich die hübschesten und elegantesten Frauen um ihn, um ihn zu verhätscheln. Eine hochgestellte Magistrats-Person aus Caen fragte mich sehr ernsthaft um meine Meinung, welche der neu angelegten Straßen Trouville's am passendsten mit dem Namen Rossini's zu schmücken sei. Wahrhaft komisch ist die Geschichte eines Schneiders, Mr. Cuiller, der die Ehre hatte, für Rossini ein paar Beinkleider zu machen. Als er ihm dieselben überbrachte, bat er ihn schüchtern um Erlaubniß, auf seinem Schilde sich den Ehrentitel: Schneider des Herrn Rossini zuzulegen. Was fällt Ihnen ein? sagte Letzterer, sehen Sie mich doch an! ich sehe aus wie ein Butterverkäufer. Sie kommen um Ihren Künstlerruf, wenn Sie das thun. Der Schneider ließ sich aber nicht irre machen — er bat und drang, der Maestro lachte, und der Schneider siegte, und der Reisende sieht jetzt auf der Hauptstraße von Trouville ein Aushängeschild mit der Aufschrift:

Cuiller,
Tailleur de Mr. G. Rossini.

Ich war Rossini vorgestellt worden, als ich als ganz junger Mensch nach Paris kam. Sowohl dort wie später in Mailand habe ich ihn sehr viel gesehen, und er hat sich mir immer und überall im höchsten Grade wohlwollend und theilnehmend gezeigt. Während der zwei bis drei Wochen, die ich in Trouville verlebte, habe ich den größten Theil der Zeit in seiner Gesellschaft zugebracht. — Wir gingen Stunden lang auf der kleinen Terrasse am Meere hin und her und unterbrachen dieses Geschlender höchstens, um einmal eine Partie Domino zu spielen. Das Gespräch hörte auch bei diesem ernsten Spiele kaum auf, und Rossini war eben so unerschöpflich in seinen Mittheilungen, als unersättlich in seinen Fragen und Erkundigungen über Zustände und Persönlichkeiten, über welche ich ihm Auskunft geben konnte. Wenn ich auch bei dem Mangel eines guten Instrumentes nur wenige Mal dazu kam, ihm Musik zu machen, so gaben doch Musik und Musiker den Hauptstoff zu unseren Unterhaltungen. Rossini's Gedächtniß ist, wie ich schon früher erwähnte, ganz ungemein stark — seine Kenntniß der verschiedenartigsten Werke und Componisten viel größer, als die meisten deutschen Musiker voraussetzen dürften — sein

Urtheil schien mir von jeher scharf, verständig und unparteiisch, er weiß in Alles einzugehen und Allem gerecht zu werden. Daß er unendlich viel Interessantes gesehen, gehört und erfahren, ist bei einer Laufbahn, wie die seinige, natürlich. Ich glaube manchem Künstler und Musikfreunde einen Gefallen zu erzeigen, wenn ich, so lange es mir noch frisch vorschwebt, das, was mich in Rossini's Mittheilungen besonders interessirt oder auch ergötzt, aufs Papier werfe. Daß ich dabei mich, wenn auch so wenig wie möglich, redend mit einführe, wird man mir verzeihen. Es waren keine Vorlesungen, die der Maestro mir hielt — ein Wort gab das andere, und das Ungezwungene, Aphoristische, Hin- und Herspringende unserer Plaudereien kann ich nur in derselben Form wiedergeben, wenn es nicht zu einem allzu formlosen Durcheinander werden soll. Für Eines stehe ich ein, und das ist wohl die Hauptsache, dafür nämlich, daß ich dem Maestro nichts irgend Wesentliches von meiner Erfindung in den Mund gelegt.

1.

Diese Journalisten! rief Rossini eines Tages aus — da hat einer drucken lassen, als ich kürzlich von Paris abreiste, mir sei die Eisenbahn fast eben so zuwider als die deutsche Musik! Was meinen Sie dazu?

Daß Sie viel auf der Eisenbahn reisen würden, wenn es wahr wäre, lieber Maestro, erwiderte ich.

Ich liebe nicht nur die großen deutschen Meister, ich habe sie schon in frühester Jugend vorzugsweise studirt und keine Gelegenheit vorübergehen lassen, sie mehr und mehr kennen zu lernen. Wie viele Freude haben Sie mir schon durch den Vortrag Bach'scher Compositionen bereitet!

Ich habe seine herrlichen Clavierstücke nie lieber gespielt, als wenn ich sie Ihnen vorspielen konnte.

Welch eine kolossale Natur, dieser Bach! In einem solchen Style diese Masse von Tonstücken zu schreiben! es ist unbegreiflich. Was Anderen schwer, ja unmöglich, war ihm ein Spiel. Wie steht es denn mit der schönen Ausgabe seiner Werke? Ich habe davon zuerst durch eine Familie aus Leipzig gehört, welche mich in Florenz besuchte, und wahrscheinlich durch Vermittlung derselben zwei Bände zugeschickt bekommen — aber ich möchte auch die folgenden haben.

Nichts ist leichter, Sie müssen Sich unterzeichnen.

Mit dem allergrößten Vergnügen!

Ihr Name unter den Mitgliedern der Bach-Gesellschaft — darauf werde ich mir etwas zu Gute thun.

Bach's Portrait im ersten Bande ist prächtig, hob Rossini wieder an; es spricht sich eine außerordentliche

geistige Kraft darin aus. Bach muß ja auch wohl ein eminenter Virtuose gewesen sein.

Die bedeutendsten Componisten der Jetztzeit freuen sich, wenn sie einige seiner Stücke gut spielen gelernt — er improvisirte dergleichen, sagte ich.

So einer wird selten geboren. Führen Sie viele seiner Werke in Deutschland auf?

Nicht so viele, als wir sollten — aber doch manche.

Dergleichen ist leider in Italien nicht möglich, und jetzt weniger als je, klagte Rossini. Wir können nicht, wie Sie in Deutschland, große Chöre aus Liebhabern zusammenbringen. Ehedem hatten wir an Kirchen und Capellen gute Vocalkräfte -- das ist alles verloren. Auch mit der Sixtina geht es seit dem Tode Baini's immer mehr zurück. A propos, wie steht es denn mit dem Streite über die Echtheit des Mozart'schen Requiem's? Ist man neuerdings zu sicheren Ergebnissen gelangt?

Man ist nicht weiter gekommen, als Sie wissen.

Das Confutatis wenigstens hat kein Anderer gemacht als Mozart, rief der Maestro aus, indem er den Anfang sang. Ist das großartig! Und das Sotto voce am Ende! Diese Modulationen! Ich hatte von jeher eine besondere Vorliebe für das Sotto voce im Chor — aber bei diesem lief es mir, so

oft ich es hörte, eiskalt über den Rücken. Pauvre Mozart!

In einer Biographie, welche eigentlich Sie angeht, heißt es, daß Mozart schwerlich in seinem Leben dreimal gelacht habe. Was sagen Sie zu solchem Unsinn? Es kommt da mancherlei vor, worüber Sie mir Auskunft geben müssen. Ist es wahr zum Beispiel, daß Sie Ihren alten Lehrer, den Padre Mattei, nach kurzer Zeit gefragt, ob Sie nun genug wüßten, um eine Oper zu schreiben, und auf dessen Bejahung Sich auf und davon gemacht?

Nichts weniger! Ich hatte drei Jahre auf dem Liceo*) in Bologna studirt, während welcher Zeit ich aber auch mein Möglichstes thun mußte, um für meinen Unterhalt und für meine Eltern zu sorgen. Das gelang mir, aber freilich nur in sehr dürftiger Weise. Ich begleitete die Recitative im Theater am Clavier und bekam dafür 6 Paoli den Abend — ich hatte eine hübsche Stimme und sang in den Kirchen. Auch componirte ich neben den Uebungen, die mich Mattei machen ließ, hier und da ein profanes Stück für einen Sänger zum Einlegen in eine Oper oder zum Concert-Vortrage, z. B. für Zamboni und Andere, die mir

*) So heißt die Musikschule in Bologna.

dann eine Kleinigkeit dafür gaben. Als ich mich nun durch Contrapunkt und Fuge durchgearbeitet, fragte ich Mattei, was er mich nun werde vornehmen lassen. Den Plein-chant und den Canon, war die Antwort. Wie viele Zeit werde ich daran wenden müssen? Zwei Jahre etwa. — So lange konnte ich aber nicht mehr durchkommen, und das setzte ich dem guten Padre auseinander, der es auch sehr wohl einsah und mir immer gewogen blieb. Ich selbst habe es später oft genug bedauert, nicht länger bei ihm gearbeitet zu haben.

Sie konnten Sich auch ohne den Canon durchhelfen, sagte ich lachend. Mattei war wohl ein sehr tüchtiger Lehrer?

Er war vortrefflich mit der Feder in der Hand — seine Correcturen waren äußerst belehrend. Aber er war erschrecklich einsilbig, und man mußte ihm jede mündliche Erläuterung fast gewaltsam entreißen. Haben Sie Compositionen von ihm gesehen?

Es ist mir nie etwas von ihm vorgekommen.

Wenn sie einmal wieder in Bologna sind, so versäumen Sie nicht, sie auf unserem Liceo einzusehen. Es sind nur Kirchenmusiken, und die Solosätze sind nicht hervorragend, aber die Pleni's, wie wir Italiener es nennen, sind vortrefflich.

Ich muß auf Ihre Jugendzeit zurückkommen, lieber

Maestro. Sie haben doch wohl Manches componirt, ehe Sie zu Mattei in die Lehre kamen?

Eine ganze Oper, Demetrio e Polibio, welche in der Folge meiner Werke immer später genannt wird, erwiderte Rossini, weil sie wirklich erst nach einigen anderen dramatischen Versuchen, vier oder fünf Jahre nachdem sie geschrieben, zur öffentlichen Aufführung kam. Ich componirte sie ursprünglich für die Familie Mombelli, ohne nur zu wissen, daß es eine Oper wurde. Als ich dann meinen Unterricht bei Mattei begonnen hatte, konnte ich in den ersten Monaten gar nichts mehr zu Stande bringen; ich zitterte bei jeder Baßnote, und jede Mittelstimme flößte mir einen kleinen Schauder ein. Später bekam ich denn meinen früheren Muth wieder.

Das war sehr glücklich. Haben Sie denn schon in Pesaro Musik zu lernen angefangen?

Ich habe Pesaro in frühester Kindheit verlassen. Mein Vater war dort bei der Commune als Stadt-Trompeter angestellt, er spielte im Theater Horn, und alles das ging ganz leidlich bis zur Ankunft der Franzosen, wo er seine Stelle verlor. Meine Mutter, die eine hübsche Stimme hatte, benutzte nun dieselbe, um uns aus der Noth zu helfen, und so verließen wir Pesaro. Die arme Mutter! sie war nicht ohne Talent,

obschon sie keine Note kannte. Sie sang als orechiante, wie wir das nennen, rein nach dem Gehör. Im Vorbeigehen gesagt, sind von hundert italienischen Sängern achtzig in diesem Falle.

Das ist unbegreiflich!

Es ist sehr stark. Eine Cavatine nachträllern zu lernen, das mag hingehen; aber wie es diese Leute anfangen, um die Mittelstimme in Ensemble-Stücken auswendig zu behalten, ist mir fast räthselhaft.

Man muß sehr musikalisch oder sehr unmusikalisch sein; aber bitte, kommen wir auf Sie zurück, sagte ich ein wenig ungeduldig. Wo fingen Sie an, Musik zu lernen?

In Bologna.

Und bei wem?

Ein gewisser Prinetti aus Novara gab mir Unterricht auf dem Spinett. Es war ein merkwürdiger Kerl. Er fabricirte etwas Liqueur, gab einige Musikstunden und schlug sich so durch. Nie hat er ein Bett besessen — er schlief stehend.

Was, stehend? Sie spaßen, Maestro.

Es ist, wie ich Ihnen sage. Nachts hüllte er sich in seinen Mantel, lehnte sich an irgend einen Winkel einer Arcade und schlief so. Die Nachtwächter kannten ihn und störten ihn nicht. Er kam dann in aller

Frühe zu mir, holte mich aus dem Bette, was mir gar nicht behagte, und ließ mich spielen. Zuweilen hatte er nicht hinreichend geruht und schlief während ich mich am Spinett abarbeitete, nochmals stehend ein. Ich benutzte das und kroch in meine Federn zurück. Wenn er mich dann nach seinem Erwachen dort wieder aufsuchte, beruhigte er sich bei meiner Versicherung, daß ich während seines Schlafens mein Stück ohne Fehler durchgespielt. Seine Methode war gerade nicht die modernste; so z. B. ließ er mich die Tonleiter mit dem Daumen und dem Zeigefinger spielen.

Das hat Ihnen eben so wenig geschadet, als die Vernachlässigung des Canons. Aber wer waren außerdem Ihre ersten Lehrer?

Ein gewisser Angelo Tesei lehrte mich den bezifferten Baß, l'accompagnamento, spielen und ließ mich Solfeggien üben. Ein früher bedeutender Tenorist, Babini, gab mir den höheren Gesang-Unterricht.

Sie hatten eine reizende Stimme?

Ich sang als Knabe ganz hübsch. Damals trat ich auch einmal auf der Bühne auf und gab den Knaben in der Camilla von Paer. Dabei blieb es aber.

Sind von Ihren Mitschülern auf dem Liceo noch einige andere namhafte Künstler geworden? fragte ich weiter.

Das erste Jahr, welches ich dort zubrachte, war das letzte Jahr der Studienzeit Morlacchi's, und mein drittes Jahr war das erste Jahr Donizetti's.

Ich glaubte, Donizetti sei ein Schüler Simon Mair's gewesen?

Er hatte bei diesem allerlei Versuche gemacht — aber seine eigentliche musikalische Ausbildung hat er in Bologna erhalten. Und daß er etwas ‚Tüchtiges gelernt hat, wird ihm Niemand absprechen wollen.

Gewiß nicht — aber Sie müssen mir noch mehr von Ihrer Jugendzeit erzählen, lieber Maestro. Ich bin nicht leicht befriedigt in solchen Dingen.

Ein anderes Mal, caro Ferdinando — da kommt meine Frau, es ist unsere Essenszeit. Nach Tische rauchen wir eine Cigarre zusammen!

2.

Was war das für eine Familie Mombelli, für die Sie Demetrio und Polibio componirten? begann ich Abends. Familien, für welche man Opern schreibt, die kommen nicht häufig vor.

Mombelli war ein vortrefflicher Tenor, erzählte Rossini; er hatte zwei Töchter, von welchen die eine Sopran und die andere Contra-Alt sang — sie hatten sich noch einen Bassisten zugesellt und gaben nun, als

vollständiges Vocal-Quartett, ohne weitere Hülfe, in Bologna, Mailand und anderen Städten Opern-Vorstellungen. In Bologna traten sie zuerst auf diese Weise auf, mit einer kleinen, aber ganz artigen Oper von Portogallo.

Ein portugiesischer Componist?

Doch nicht, ein Italiener. Er war nicht ohne Talent und verstand es namentlich, die Singstimme vortrefflich zu behandeln. Auch wurden seine Compositionen von manchen bedeutenden Sängern sehr bevorzugt. Meine erste Frau, Mad. Colbran, hatte wohl vierzig Stücke von ihm auf ihrem Repertoire. Die Art, wie ich Mombelli's Bekanntschaft gemacht, war artig genug, und da Sie an meinen Geschichtchen Interesse nehmen, so will ich sie Ihnen erzählen.

Erzählen Sie, Maestro! ich bitte darum.

Obschon noch Knabe (ich war dreizehn Jahre alt), war ich doch schon ein warmer Verehrer des schönen Geschlechts. Eine meiner Freundinnen, Beschützerinnen, wie soll ich sagen? wünschte eine Arie zu haben aus jener von den Mombelli's aufgeführten Oper — ich wandte mich an den Copisten und ersuchte ihn um eine Abschrift, aber er wies mich zurück. Da ging ich zu Mombelli selbst mit meinem Anliegen, aber auch er verweigerte meine Bitte. Es wird Ihnen nichts helfen,

sagte ich ihm; ich werde heute Abends die Oper noch einmal hören und mir dann alles, was mir daraus gefällt, aufschreiben. Das wollen wir abwarten, meinte Mombelli. Ich aber, nicht faul, höre die Oper noch einmal mit aller Aufmerksamkeit an und bringe dann den vollständigen Clavier-Auszug zu Papier und zu Mombelli. Er wollte nicht daran glauben, schrie über Verrath von Seiten des Copisten, und was dergleichen mehr. Wenn Sie mir das nicht zutrauen, sagte ich, so höre ich die Oper noch ein paar Mal an und schreibe dann die vollständige Partitur, aber unter Ihren Augen, nieder. Mein großes und in diesem Falle vollkommen gerechtfertigtes Selbstvertrauen besiegte seinen Argwohn, und wir wurden gute Freunde.

Ich hatte oft Gelegenheit, mich von Ihrem außerordentlichen musikalischen Gedächtniß zu überzeugen, sagte ich, aber eine ganze Oper zu Papier zu bringen, das ist doch ganz erstaunlich.

Es war keine Partitur wie Figaro's Hochzeit — aber meines starken musikalischen Gedächtnisses in jener Zeit darf ich mich wohl rühmen.

Eine eigenthümliche Gabe! Ich habe große Musiker gekannt, die eigene, hundert Mal gespielte Compositionen nicht auswendig wußten, während andere ganze Bibliotheken im Kopfe herumtrugen. Mendelssohn gehörte

zu den Letzteren — er hat einmal die Bach'sche Passions-Musik auswendig begleitet.

Mit den Oratorien von Haydn, sagte Rossini, hätte ich das als junger Mensch auch wagen dürfen — die Schöpfung namentlich wußte ich bis auf die kleinsten Recitative auswendig; ich hatte sie freilich oft genug durchgespielt und accompagnirt.

Ich muß aber wieder auf Demetrio und Polibio zurückkommen, Maestro. Sie sehen, ich habe zu einem Archäologen Anlage. Mombelli beauftragte Sie dann, diese Oper zu componiren?

Er gab mir Worte bald zu einem Duett, bald zu einer Ariette, und bezahlte mir ein paar Piaster für jedes Stück, was mich zu großer Thätigkeit anspornte. So brachte ich es, ohne es zu wissen, zu einer ersten Oper. Mein Gesanglehrer Babini gab mir dabei manchen guten Rath. Er war namentlich gewissen melodischen Figuren, die damals gäng und gebe, leidenschaftlich aufsässig und wandte seine ganze Beredtsamkeit an, sie mich vermeiden zu machen.

Ein Quartett aus diesem Demetrio hatte noch, als ich in Italien war, eine Art von Berühmtheit und wurde namentlich citirt, als Beweis Ihrer frühen Reife. Haben Sie denn, als die Oper später auf die Bühne kam, nichts mehr daran gethan?

Ich war gar nicht dabei zugegen; Mombelli gab sie in Mailand, ohne daß ich davon wußte. Was an jenem Quartett die Leute besonders in Verwunderung setzte, war, daß es ohne die üblichen Schluß-Cadenzen mit einer Art von Ausruf der Singstimmen endete. Auch ein Duett daraus ist lange Zeit viel gesungen worden, es war sehr leicht, und das ist eine Hauptsache.

Sie sind zwischen Gesang und Bühne aufgewachsen, Maestro, dabei hatten Sie die schöne Stimme, es ist eigentlich merkwürdig, daß Sie nicht daran dachten, Bühnensänger zu werden.

Ich hatte nichts Anderes im Sinne, mein Lieber, aber ich wollte meine Kunst doch gründlicher lernen, als die meisten der Sänger, denen ich damals nahe kam. Es wurde mir leicht, ich machte früh schon den Maëstro al Cembalo, die Mutation kam dazwischen, meine Compositions-Versuche fanden günstige Aufnahme, und so gerieth ich fast zufällig in die Componisten-Laufbahn. Ich blieb dabei, obschon ich von Anfang an Gelegenheit hatte, zu sehen, wie unverhältnißmäßig besser die Sänger belohnt werden, als unser einer.

Das weiß der Himmel! Beethoven hat schwerlich für seine sämmtlichen Werke so viel bekommen, als man der Cruvelli alljährlich an der großen Oper giebt.

So toll wie jetzt war es damals freilich noch nicht,

aber das bleibt sich gleich; wenn der Componist 50 Ducaten bekam, so erhielt der Sänger 1000, sagte Rossini ärgerlich. Ich gestehe, daß ich diese Ungerechtigkeit nie habe verwinden können, und ich habe meiner schlechten Laune auch den Sängern gegenüber oft genug Luft gemacht. Ihr Nichtskönner, sagte ich ihnen, die ihr nicht einmal so gut zu singen versteht wie ich, und in einem Abende mehr verdient, als mir eine ganze Partitur einträgt! Aber was half das! Die deutschen Componisten werden auch nicht reich!

Nichts weniger, Maestro! Aber sie bekommen Anstellungen, die, wenn sie auch nicht glänzend honorirt werden, doch über die wesentlichsten Bedürfnisse hinaushelfen. Von dem Ertrage seiner Opern hätte noch kein deutscher Componist leben können. Aber in Italien scheint es jetzt besser als sonst damit zu stehen.

Unvergleichlich besser. Die früheren italienischen Opern-Componisten konnten, Gott weiß, wie viele Opern schreiben, um nur dürftig zu existiren. Mir ging es, bis zu meiner Anstellung bei Barbaja, auch kaum anders.

Tancred war die erste Oper von Ihnen, die so recht durchschlug, Maestro, wie viel haben Sie dafür erhalten?

Fünfhundert Francs! Und als ich meine letzte italie-

nische Oper, die Semiramide, in Venedig schrieb und mir dafür 5000 Francs ausbedungen hatte, wurde ich nicht allein von der Impresa, sondern vom ganzen Publikum wie eine Art Straßenräuber angesehen.

Sie haben den Trost, daß Sänger, Theater-Unternehmer und Musik-Verleger durch Sie reich geworden sind.

Ein schöner Trost! Ausgenommen während meines Aufenthaltes in England, habe ich nie durch meine Kunst genug eingenommen, um mir etwas zurücklegen zu können. Und in London habe ich nicht als Componist, sondern als Accompagnateur Geld gemacht.

Aber doch, weil Sie ein berühmter Componist waren!

Das sagten mir meine Freunde, um mich dazu zu bereden. Es mag ein Vorurtheil gewesen sein, aber ich hatte ein Art von Widerwillen dagegen, mich für mein Begleiten am Clavier bezahlen zu lassen, auch habe ich es nur in London gethan. Indeß, man wollte nun einmal meine Nase sehen und auch meine Frau hören. Ich hatte für unsere Mitwirkung bei musikalischen Soiréen den ziemlich hohen Preis von 50 Pfund festgesetzt — wir machten etwa sechszig solcher Soiréen mit — das war dann freilich schon der Mühe werth. In London thun überdies die Musiker Alles, um

Geld zu machen, und ich habe dort köstliche Dinge erlebt.

Man traut dort oft seinen Augen nicht und seinen Ohren noch viel weniger, sagte ich.

So z. B., fuhr Rossini fort, sagte man mir das erste Mal, als ich die Begleitung bei einer solchen Soirée übernahm, Puzzi, der berühmte Hornist, und Dragonetti, der berühmtere Contrabassist, würden auch zugegen sein. Ich dachte, sie würden Solo spielen, aber nichts weniger! sie sollten mir begleiten helfen. Habt Ihr denn Begleitungsstimmen zu allen diesen Stücken? fragte ich sie. — Bewahre! war die Antwort, aber wir werden gut honorirt, und begleiten, wie es uns eben gut dünkt. Diese improvisirten Instrumentations-Versuche waren mir aber denn doch zu gefährlich — ich bat daher Dragonetti, sich damit zu begnügen, einige Pizzicato's anzuschlagen, wenn ich mit den Augen zwinkern würde, und Puzzi, die Schluß-Cadenzen mit einigen Tönen zu verstärken, die er als guter Musiker leicht auffand. So lief es denn ohne weitere schlimme Zufälle ab, und alle Welt war zufrieden.

Köstlich! Aber die Engländer haben in musikalischer Hinsicht, wie mir es scheint, doch große Fortschritte gemacht. Man führt gegenwärtig in London viele gute

Musik auf, führt sie gut auf und hört sie aufmerksam an — das heißt in öffentlichen Concerten. In den Salons spielt die Musik immer noch eine traurige Rolle, und viele ganz talentlose Menschen machen sich da mit unglaublicher Frechheit breit, und geben außerdem Unterricht in Dingen, von welchen sie so viel wie nichts verstehen.

Ich kannte in London einen gewissen X., der sich ein großes Vermögen gemacht hatte als Clavier- und Gesanglehrer, sagte Rossini — er verstand aber nur ganz erbärmlich ein wenig Flöte zu blasen. Ein Anderer, der als Gesanglehrer einen ungeheuren Zulauf hatte, kannte nicht einmal die Noten. Er hielt sich einen Accompagnateur, der ihm die Stücke, die er später lehrte, vorher einpauken mußte und in den Lehrstunden begleitete; aber er hatte eine hübsche Stimme.

Sie sind doch wohl auch der Meinung, Maestro, daß wahrhaft gute Gesanglehrer zu den seltensten Erscheinungen gehören? Sie müssen selbst das Instrument bilden, mit dem musicirt werden soll, eine doppelt schwierige Aufgabe!

Die meisten bedeutenden Sänger neuerer Zeit, erwiderte Rossini, haben ihr Talent mehr ihrem glücklichen Naturell, als ihrer Ausbildung zu verdanken, so

Rubini, so die Pasta und viele Andere. Die eigentliche Kunst del bel Canto hat mit den Castraten aufgehört; man muß das zugestehen, wenn man diese auch nicht zurückwünschen kann. Diesen Leuten mußte ihre Kunst Alles sein, und so wandten sie denn auch den angestrengtesten Fleiß, die unermüdlichste Sorgfalt auf ihre Ausbildung. Sie wurden immer tüchtige Musiker und, wenn es mit ihrer Stimme fehlschlug, wenigstens treffliche Lehrer.

Wer sind jetzt die Ihnen bekannten, besten Gesanglehrer? fragte ich.

Ich schätze Pier Marini in Paris sehr hoch. Jemanden der kein Anfänger mehr ist, für die Bühne vorzubereiten, versteht Lamberti in Florenz vortrefflich. Haben Sie an Ihrem Conservatorium in Köln einen tüchtigen Lehrer?

Unser Reinthaler versteht seine Sache, dabei ist er ein ausgezeichneter Componist. Aber ich habe Ihnen einen Vorschlag zu machen, Maestro.

Das wäre?

Uebernehmen Sie eine Gesangclasse an unserer Musikschule — ich muß doch auch etwas für Sie thun. Sie sollen 300 Thaler Gehalt haben und freie Wohnung obendrein. Ist das nicht verlockend?

Im höchsten Grade, mein guter Ferdinando; wir wollen später das Nähere besprechen.

3.

Rossini sang den Anfang eines Streich-Quartettes von Haydn. Kann man ein Stück auf eine edlere Weise beginnen? rief er dann aus. Welch ein Schwung, welch eine Anmuth in diesem Motive!

Ich glaube nicht, daß Haydn im Streich-Quartett von irgend einem Componisten, selbst nicht von Beethoven, überboten worden ist, sagte ich.

Es sind reizende Werke, diese Quartette, sagte der Maestro mit Wärme; welch ein liebevoller Verkehr der Instrumente unter einander! Und welche Feinheit in den Modulationen! Alle bedeutenden Componisten haben schöne Ausweichungen, aber die Haydn's hatten für mich immer einen ganz besonderen, eigenthümlichen Reiz.

Haben Sie diese Compositionen schon in Italien zu hören Gelegenheit gehabt? fragte ich.

Schon in Bologna, während meiner Knabenzeit. Ich hatte ein Streich-Quartett zusammengebracht, in welchem ich, so gut es ging, die Bratsche spielte. Der erste Geiger hatte anfänglich nur wenige Werke Haydn's, ich war aber immer hinter ihm her, sich

mehr und mehr kommen zu lassen, und so lernte ich denn nach und nach eine ziemliche Anzahl kennen. Ich studirte damals Haydn mit besonderer Vorliebe. Sie hätten dabei sein müssen, als ich im Liceo in Bologna die Schöpfung dirigirte — ich ließ den Ausführenden wahrlich nichts hingehen, denn ich wußte jede Note auswendig. Auch die Jahreszeiten studirte ich ein, als man mich nach meinem Austritte aus dem Liceo zum Dirigenten der philharmonischen Concerte gemacht hatte.

Die Jahreszeiten sind vielleicht noch reicher in der Erfindung, als die Schöpfung, sagte ich, der Text gab freilich Veranlassung zu größerer Mannigfaltigkeit.

Mag sein, erwiderte Rossini, aber es geht ein gewisser hoher Sinn durch die Schöpfung, der sie mich doch vorziehen läßt. Wie prächtig ist diese Arie, — und der Chor in B — und die Arie des Raphael (der Maestro sang die Anfänge aller dieser Stücke) — und welch ein wunderbarer Instrumentalsatz ist das Chaos! Es haftet doch nichts tiefer, als die Eindrücke der ersten Jugend. Ich kannte in Wien einen Italiener, Calpani, welcher, seit langen Jahren dort ansässig, sehr viel bei Haydn aus und ein gegangen war. Er wurde nicht müde, mir von der Herzensgüte, Milde und Bescheidenheit des alten Meisters zu sprechen.

Er war von der größten Gerechtigkeit gegen Andere,

sagte ich, und hat Mozart's Vater mit den einfachsten Worten erklärt, er halte seinen Sohn für den größten aller Componisten.

Das hat er gewiß auch gedacht, und mit Recht, rief der Maestro aus.

Von seinen Opern ist mir nie eine zu Gesichte gekommen — es scheint aber merkwürdiger Weise nicht viel daran zu sein, fuhr ich fort.

Ich habe sie in Wien durchgelesen, bei einem leidenschaftlichen Verehrer Haydn's, der sich rühmte, alle seine Compositionen zu besitzen, sagte Rossini. Es sind unbedeutende Werke, in welchen kaum hier und da einzelne Züge an den großen Componisten erinnern. Ich glaube, er hat sie in früherer Zeit aus Gefälligkeit für den Fürsten Esterhazy und dessen Sänger componirt. Kennen Sie seine Cantate Ariadne?

Vor längerer Zeit habe ich sie einmal durchgespielt, aber ich habe sie nie gehört, und es ist mir nichts davon in der Erinnerung geblieben, sagte ich etwas beschämt.

Abgesehen von den Oratorien, ist es mir die liebste Gesang-Composition Haydn's — namentlich ist das Adagio darin sehr schön, sagte Rossini und begann ein gutes Stück davon zu singen.

Sie kennen wahrlich unsern deutschen Meister ge-

nauer als ich, rief ich aus, und ich fange an, auf Sie eifersüchtig zu werden. Kennen Sie denn Ihre italienischen Vorgänger eben so gut?

Ich habe Vieles durchgelesen.

Haben Sie viele Opern von Paisiello aufführen gehört?

Sie waren in meiner Jugendzeit schon ziemlich von den Bühnen Italiens verschwunden. Generali, Fioravanti, Paer, vor allen aber Simon Mair waren an der Tagesordnung.

Lieben Sie Paisiello?

Seine Musik zieht angenehm am Ohre vorüber, aber sie ist weder in harmonischer noch in melodischer Hinsicht ausgezeichnet und hat mich nie besonders interessirt. Sein Princip war, mit einem kleinen Motiv ein ganzes Stück zu componiren — das gab wenig Leben und namentlich wenig dramatischen Ausdruck.

Sie kannten ihn persönlich? fragte ich weiter.

Ich habe ihn in Neapel gesehen, nach seiner Rückkunft aus Paris, wo er sich einiges Vermögen gemacht hatte. Napoleon hörte seine Musik gern, und Paisiello rühmte sich dessen auf etwas naive Weise, indem er aller Welt erzählte, der große Kaiser liebe seine Musik ganz besonders, weil sie ihn nicht verhindere, an

Anderes dabei zu denken. Ein eigenthümliches Lob! Indeß war seine sanfte Musik zu ihrer Zeit allgemein vorgezogen — jede Epoche hat eben ihren eigenen Geschmack.

War Paisiello ein interessanter Mensch?

Sein Aeußeres war hübsch, kräftig, fast imponirend, er war aber gräßlich ungebildet und über alle Maßen unbedeutend. Sie hätten einen Brief von ihm lesen müssen! Ich spreche nicht von der Handschrift, auch nicht von der Orthographie — das will ich hingehen lassen, aber die Ungeschicklichkeit des Ausdruckes, die Flachheit der Gedanken, das übersteigt jede Vorstellung! Da war Cimarosa ein anderer Mann — ein feiner, gebildeter Geist. Kennen Sie Einiges von ihm?

Die heimliche Ehe, das versteht sich von selbst — antwortete ich, auch die Horatier habe ich durchgesehen.

An den letzteren ist so viel nicht. Hingegen giebt es eine Opera buffa von ihm, Le trame deluse, die ist ganz vortrefflich.

Besser als Matrimonio segreto?

Unvergleichlich bedeutender. Da ist ein Finale im zweiten Act (es ist fast zu groß für ein letztes Finale) ein wahres Meisterstück. Leider ist das Libretto erbärmlich schlecht. Auch einer Arie aus seinem Oratorium Isaaco erinnere ich mich, in der namentlich

eine Stelle in harmonischer Hinsicht sehr frappant und dramatisch ist. Eine reine Inspiration, denn im Allgemeinen war er, wie Sie wissen, kein großer Harmoniker.

Es ist schwer bei uns, der Werke dieser Componisten habhaft zu werden, sagte ich. Man müßte eigens zu diesem Zwecke einmal ein Jahr in Italien zubringen können. Die Bibliothek des Conservatoire in Neapel nämentlich muß außerordentliche Schätze enthalten.

Es ist da erstaunlich viel aufgespeichert, sagte Rossini, auch die sämmtlichen Manuscripte Cimarosa's müssen sich dort befinden. Früher waren sie im Besitze des Cardinals Gonsalvi, der für Cimarosa eine wahrhafte Leidenschaft hegte. Man konnte ihm keine größere Freude machen, als wenn man ihm Stücke seines Lieblings vorsang. Ich that dies oft während meines Aufenthaltes in Rom, und er war mir wahrhaft dankbar dafür.

Und Ihre Manuscripte, Maestro, ich glaube, Sie besitzen nicht Vieles davon?

Keine Note.

Aber wo in aller Welt sind sie geblieben?

Das weiß der Himmel. Ich hatte das Recht, sie nach einem Jahre vom Copisten zurückzufordern, aber

nie habe ich davon Gebrauch gemacht. Einige mögen in Neapel sein, einige sind in Paris — das Schicksal der übrigen ist mir unbekannt.

Haben Sie Sich nicht wenigstens Ihre Studien bei Padre Mattei aufbewahrt?

Ich besaß sie durch längere Jahre — aber als ich eines Tages nach Boulogna zurückkam, fanden sie sich nicht mehr vor. Sind sie weggeworfen worden oder gestohlen oder als Maculatur verkauft, ich weiß es nicht.

Sie sind vielleicht nicht einmal im Besitze der gestochenen Partituren und Clavier-Auszüge Ihrer Opern, Maestro! sagte ich lächelnd.

Wozu hätte ich sie? Es wird seit Jahren in meinem Hause keine Musik gemacht. Soll ich sie etwa studiren?

Und die Oper Ermione, von der einer Ihrer Biographen erzählt, Sie höben sie geheimnißvoll auf, um sie der Nachwelt zu überlassen — wie ist es damit?

Sie liegt bei den andern.

Sie erzählten mir früher einmal von dieser Oper, Sie hätten sie allzu dramatisch gehalten, und — sie sei durchgefallen.

Und wahrhaftig mit Recht, sagte Rossini mit Heiterkeit, sie war sehr langweilig.

Enthielt sie denn keine Arien, keine Finale's, nichts

von allem dem, womit Sie sonst die Leute zu berauschen wußten?

Sehr gütig, spottete der Maestro, aber es war wirklich gar nichts drin, Alles recitativisch und declamatorisch. Eine Cavatine habe ich darin für David geschrieben, der arme Kerl mußte doch etwas zu singen haben. Diese hat sich auch verbreitet, und Sie kennen sie wahrscheinlich. So fängt sie an . . . (Der Maestro sang das Hauptmotiv.)

Ich habe sie oft gehört, ohne zu wissen, daß sie dieser Oper entnommen. Aber da kommt General Monet auf Sie zu — fragen wir ihn doch um einige Erläuterungen in Bezug auf die letzte telegraphische Depesche.

Das wollen wir thun. Curiose Musik, die sie dort aufführen, stark instrumentirt! Wann werden wir aber ins Finale gelangen?

4.

Unser verehrter Meister Neukomm war auch während des Monats September ein paar Wochen zum Besuch bei Freunden in Trouville. Er wünschte Rossini zu sehen, und da er ihm in fünfundzwanzig Jahren nicht begegnet, begleitete ich ihn zu ihm. Dieser erinnerte sich alsobald, daß ihm Neukomm damals bei

der Herzogin von Vaudemont Anleitungen zum Bau einer Aeolsharfe gegeben, deren er denn auf dem Landgute seines Freundes Aguado mehrere hatte anfertigen lassen. Die beiden ausgezeichneten Männer unterhielten sich aufs beste mit einander. Ich hatte Rossini von Neukomm viel erzählt, auch besonders von der unglaublichen, wahrhaft bewunderswerthen Thätigkeit desselben gesprochen, die ihn von der frühesten Morgenstunde an an das Schreibpult fesselt. Rossini fing davon an.

Sie sind noch immer unermüdlich im Produciren, Signor Cavaliere, sagte er zu ihm.

Wenn ich einmal nicht mehr arbeiten kann, erwiderte Neukomm, so mag man mich zwischen sechs Bretter legen und sie zunageln, ich mag dann nichts mehr vom Leben wissen.

Sie haben die Passion des Fleißes, ich hatte von jeher die der Faulheit! rief Rossini aus.

Die vierzig Opern, die Sie componirt haben, sind gerade kein Beweis dafür, entgegnete Neukomm.

Das ist schon lange her. Aber man sollte auch statt der Nerven Bindfäden mit auf die Welt bekommen, sagte der Maestro etwas ernst. Doch lassen wir das. Sie haben große Reisen gemacht und sind sogar mehrere Jahre hindurch in Brasilien gewesen?

Ich hatte die Stelle eines Hof-Capellmeisters bei Dom Pedro angenommen, der allerdings ein sehr musikliebender Herr war. Er beschäftigte sich sogar selbst mit Composition.

Ich weiß davon zu erzählen, sagte Rossini. Er war so freundlich gewesen, mir einen Orden zuzuschicken. Als er später etwas gegen seinen Willen nach Paris kam, bedankte ich mich dafür, und da ich von seinen Compositionen gehört hatte, bot ich ihm an, etwas davon in der italienischen Oper aufführen zu lassen, was er auch gern annahm.

Er hätte selbst dirigirt, wenn Sie es verlangt hätten, warf Neukomm dazwischen.

Nicht möglich! Er schickte mir eine Cavatine, welche ich mit einigen Posaunenstößen vermehrt, ausschreiben ließ; sie wurde in einem Concerte in der italienischen Oper gut aufgeführt, erhielt einen ganz anständigen Applaus, und Dom Pedro schien in seiner Loge große Freude davon zu haben, wenigstens bedankte er sich aufs wärmste bei mir.

Ich muß hier zur Vervollständigung dieser kleinen Anekdote einschalten, daß ich davon im Salon der Gräfin B. sprach. Ich erinnere mich vollkommen jenes Abends, sagte die Gräfin, denn Dom Pedro kam nach dem Concerte in die Tuilerien und schien ganz ver-

klärt. Er behauptete in seinem ganzen Leben keine so große Freude gehabt zu haben. Von Seiten eines Mannes, der so eben ein Kaiserreich verloren hatte, kamen uns diese enthusiastischen Ausbrüche sonderbar genug vor.

Es sind wohl nicht immer die wichtigsten Dinge, die uns die größte Freude machen, erlaubte ich mir zu bemerken.

An einem anderen Vormittage war ich mit Rossini bei Neukomm. Letzterer hatte eine kleine orgue expressif auf seinem Zimmer, welche manche von ihm selbst angegebene Verbesserungen und Bequemlichkeiten enthielt. Mit der jugendlichen Lebhaftigkeit, die ihm eigenthümlich, erklärte Neukomm alle Einzelheiten und bat Rossini, das Instrument doch versuchen zu wollen. Dieser setzte sich und spielte, so gut es gehen wollte, ein paar Dutzend Tacte des Chaos aus der Schöpfung, was den alten Schüler Haydn's natürlich sehr angenehm berührte. Ich trug dann mit Neukomm einige Sätze aus den sieben Worten vor, welche dieser für Piano und Orgue expressif eingerichtet, und es kam dabei zur Sprache, daß sich Neukomm dieser Arbeit für eine große Anzahl der größten Werke Händel's, Haydn's, Mozart's unterzogen, natürlich nur zu eigener Befriedigung und zum Besten einiger Freunde.

Als wir nachher zusammen weggingen, sagte Rossini, sichtlich bewegt: Dieser Fleiß, diese echte einfache Kunstliebe sind doch im höchsten Grade verehrungswürdig. Kein Geldinteresse ist dabei im Spiel, keine Eigenliebe oder doch wenigstens eine so geringe Dosis davon, daß es nicht der Rede werth. Ich habe großen Respect davor!

5.

Sind Ihnen Ihre so außerordentlichen Erfolge sehr zu Kopfe gestiegen? wandte ich mich eines Tages an Rossini. Sie waren so jung, es wäre kein Wunder gewesen.

Meine außerordentlichen Erfolge! sagte der Maestro, auf die ihm eigenthümliche Weise lächelnd. Aber ernsthaft gesprochen, ich bin immer beim Succeß ziemlich ruhig geblieben, und beim Fiasco auch, und das verdanke ich einem Eindrucke, den ich in frühester Jugend gehabt und den ich nie vergessen.

Was war das?

Noch ehe ich meine erste Operette gegeben, fing der Maestro an, wohnte ich in Venedig der ersten Aufführung einer einactigen Oper von Simon Mair bei. Sie wissen, Mair war damals der Held des Tages, er hatte in Venedig vielleicht zwanzig Opern mit dem

größten Erfolge aufgeführt. Trotz alledem behandelte ihn das Publikum an jenem Abende, als sei er ein hergelaufener, unwissender Bursche — man macht sich keinen Begriff von einer solchen Rohheit. Ich war wahrhaft bestürzt. Belohnt Ihr auf diese Weise einen Mann, der durch so lange Jahre Euch Freude bereitet? Dürft Ihr Euch das herausnehmen, weil Ihr ein paar Paoli Eintrittsgeld bezahlt? Dann ist es wahrlich nicht der Mühe werth, sich Euer Urtheil zu Herzen zu nehmen, dachte ich, und habe auch so viel wie möglich danach gehandelt.

Man ist auch mit ihnen nicht immer glimpflich umgegangen! sagte ich.

Das will ich meinen! Sie wissen, wie man mich bei der ersten Aufführung des Barbier mißhandelt, und das war nicht das einzige Mal. Eines Abends jedoch rührten mich die Venetianer. Es war bei der ersten Aufführung einer Oper, Sigismonde, die sie herzlich langweilte. Ich sah es ihnen an, wie gern sie ihrem Unmuthe Luft gemacht hätten; aber sie hielten sich zurück, blieben ruhig und ließen die Musik ungestört an sich vorüberziehen. Ich wurde ganz weich über diese Liebenswürdigkeit.

Ich kann mir das lebhaft vorstellen! sagte ich lachend.

Die Wahrheit zu sagen, fuhr Rossini lebhaft fort, war ich damals der übermüthigste Bursche von der Welt. Meine Eltern liebte ich zärtlich, und die Sorge um sie beunruhigte mich, bis ich es einmal so weit gebracht, ihre Existenz zu sichern. Außerdem aber machte ich mir den Teufel aus Allem und Jeglichem. Es mag sehr unrecht gewesen sein; aber ich konnte nun einmal nicht anders, ich war so construirt.

Es war sehr gut, daß es so war! rief ich aus Sie hätten sonst den Barbier nicht componirt. Aber, à propos des Barbier: ich habe zuweilen behaupten hören, die Ariette der Marcelline im zweiten Acte rühre nicht von Ihnen her. Ist dem so?

Sie meinen die Arie di sorbetto*)? sagte Rossini. Ich darf mich der Composition derselben rühmen. Bei dieser Gelegenheit fällt mir eine andere Arie di sorbetto ein, welche lustig genug war.

Welche war das?

Zu einer Oper, Ciro in Babilonia, hatte ich eine schauderhafte Secunda-Donna. Sie war nicht allein über die Erlaubniß häßlich, auch ihre Stimme war unter aller Würde. Nach der sorgfältigsten Prüfung

*) Ein italienischer Ausdruck, um Stücke der zweiten oder dritten Sängerinnen zu bezeichnen, während welcher man Erfrischungen zu sich zu nehmen pflegte.

fand ich, daß sie einen einzigen Ton besaß, das B der eingestrichenen Octave, welcher nicht übel klang. Ich schrieb ihr daher eine Arie, in welcher sie keinen anderen, als diesen Ton zu singen hatte, legte Alles ins Orchester und da das Stück gefiel und applaudirt wurde, so war meine eintönige Sängerin überglücklich über ihren Triumph.

Sie war wenigstens bescheiden. Aber dieser Cyrus? ich habe ihn weder gesehen noch gehört.

Er gehört unter meine Fiasco's. Als ich von seiner unglücklichen Aufführung nach Bologna zurückgekehrt, fand ich eine Einladung zu einem Picknick vor. Ich bestellte bei einem Zuckerbäcker ein Schiff von Marzipan, dessen Wimpel den Namen „Ciro" trug; der Mastbaum war zerbrochen, das Segel durchlöchert, und es lag auf der Seite, in einem Meere süßen Rahms schwimmend. Die lustige Gesellschaft verzehrte lachend mein gescheitertes Fahrzeug.

Das beweist aber noch nicht, warf ich ein, daß Ihr persischer Eroberer sein Schicksal verdiente; — es geht damit eigen. Ihre Zelmira ist eine Ihrer wenigst gekannten Opern und gehört doch gewiß zu Ihren besten.

Während meiner Anwesenheit in Wien, sagte Rossini, hatte sie großen Erfolg; sie erfordert aber ein so

vortreffliches Ensemble von Sängern, wie es damals mit mir in Wien war. Ich verlebte dort überhaupt schöne Tage.

Waren Sie auch mit den musikalischen Mitteln zufrieden, die Sie dort vorfanden? fragte ich.

Der Chor war vortrefflich. Auch das Orchester war sehr gut; nur mangelte es ihm an Kraft, was aber möglicherweise am Lokal gelegen haben mag. Haben Sie Weigl gekannt?

Ich habe ihn in frühester Knabenzeit flüchtig gesehen; er dirigirte damals.

Ja wohl. Er wußte, daß man ihn mir als einen meiner großen Gegner geschildert. Um mich nun vom Gegentheile zu überzeugen, studirte er die Zelmira mit einer Sorgfalt im Orchester ein, wie ich es weder von mir, noch von Anderen erlebt hatte. Ich bekam zuweilen Lust, ihn zu bitten, es nicht gar so übertrieben genau zu nehmen; aber ich mußte zugestehen, daß es wundervoll ging. Damals habe ich auch mehrere meiner Opern in deutscher Uebersetzung gehört, und zwar zu meiner größten Befriedigung. Die deutsche Sprache paßte sich meiner Musik viel besser an, als die französische, wie ich mich später überzeugt. Unter den Sängern erinnere ich mich namentlich des Bassisten Forti, als eines großen Talentes. Die Ungher

und die Sonntag begannen zu jener Zeit ihre Laufbahn.

Was Sie mir von der deutschen Uebersetzung Ihrer Opern sagen, wundert mich nicht. Ich möchte zwar nicht auf die Vortrefflichkeit ihrer Diction schwören; aber unsere Prosodie, die doch leidlich bestimmte Längen und Kürzen hat, steht der italienischen viel näher, als dies mit der französischen der Fall ist.

Bei den Bearbeitungen, welche man von mehreren meiner Opern für die große Oper gemacht, traute ich oft meinen Ohren nicht, fuhr Rossini fort, und der unterlegte Text schien mir unmöglich, unerträglich. Nourrit aber, gegen welchen ich mich äußerte, fand das alles ganz in der Ordnung; auch sah ich, daß Niemand daran Anstoß nahm. Es wäre lächerlich gewesen, strenger sein zu wollen, als die Franzosen es waren, und so ließ ich es dabei bewenden; aber der Eindruck den ich davon hatte, blieb stets derselbe.

Die französischen Componisten nehmen es oft selbst nicht genau mit ihrer Behandlung des Textes, und manche Ausländer haben es ihnen zuvorgethan. Wie vortrefflich hat nicht unser deutscher Gluck das Französische declamirt!

Es wäre schlimm, wenn er es nicht gethan, er-

widerte der Maestro, denn der declamatorische Theil bildet doch eigentlich bei ihm die Grundlage.

Glauben Sie, Maestro, daß Poesie und Musik je zu gleicher Zeit gleiches Interesse erregen können?

Wenn der Zauber der Töne den Hörer wirklich erfaßt hat, sagte Rossini mit Feuer, wird das Wort gewiß immer den Kürzeren ziehen. Wenn aber die Musik nicht packt, was soll sie dann? Sie ist dann unnöthig, wenn sie nicht überflüssig oder gar störend wird.

6.

Sie müssen mir noch Einiges aus Ihrer Knabenzeit erzählen, Maestro, hob ich bei einer Partie Domino an; denn Sie waren doch eigentlich noch ein Knabe, als Sie anfingen Opern zu schreiben. Wie kam es, daß Sie gerade in Venedig debutirten?

Der Zufall spielt eine so große Rolle in unserem Lebensgange! rief Rossini aus. Ich war mit dreizehn Jahren zur Opern-Stagione in Sinigaglia als Maëstro al Cembalo engagirt. Ich fand da eine Sängerin, welche nicht übel sang, aber so recht zur unmusikalischsten Sorte gehörte. Eines Tages machte sie in einer Arie eine Cadenz von einer harmonischen Abenteuerlichkeit, die Alles überstieg. Ich suchte ihr klar zu machen, daß sie auf die im Orchester ausgehaltene

Harmonie einige Rücksicht zu nehmen habe, und sie schien auch die Wahrheit dieser Bemerkung bis zu einem gewissen Grade einzusehen; bei der Aufführung aber gab sie sich wieder ihrer Inspiration hin und machte eine Cadenz, bei der ich mich des Lachens nicht enthalten konnte. Aber auch das Parterre brach in ein lautes Gelächter aus, und die Donna wurde wüthend. Sie beklagte sich bei ihrem speciellen Protector, dem von Seiten der Stadt an der Spitze des Theaters stehenden Herrn, einem sehr reichen und angesehenen Venetianer, der in Sinigaglia große Güter hatte, und zieh namentlich mich eines ungebührlichen Betragens, behauptend, ich hätte das Publikum durch mein Benehmen zum Lachen gereizt. Ich wurde zum gestrengen Herrn beschieden und sehr heftig von ihm angefahren. Wenn du dir erlaubst, dich über die ersten Künstlerinnen lustig zu machen, herrschte er mir zu, so lasse ich dich in's Gefängniß werfen. Er hätte das thun können, aber ich ließ mich nicht einschüchtern, und die Sache nahm eine andere Wendung. Ich setzte ihm meine harmonischen Beschwerden auseinander, überzeugte ihn von meiner Unschuld, und anstatt mich in's Gefängniß zu schicken, faßte er die lebhafteste Neigung zu mir und sagte mir schließlich: wenn ich einmal weit genug sei, um eine Oper componiren zu können, so

möge ich mich an ihn wenden, und er werde mich eine schreiben lassen.

Und er hat Wort gehalten?

Ihm verdanke ich meine erste Scrittura in Venedig, und zwar mit einer Bezahlung von 200 Francs, was mir damals nicht wenig schien.

Am Theater San Mosé, nicht wahr?

Ja wohl; dieses Theater ist seitdem eingegangen, und es ist dies ein großer Verlust für die jüngeren italienischen Componisten. Man gab dort kurze komische Opern für vier, fünf Personen, ohne Chor, ohne Decorationswechsel, die in kürzester Zeit einstudirt werden konnten und dem Unternehmer wenig Kosten verursachten. Man kam daher leicht dazu, aufgeführt zu werden und sich einige Erfahrung zu verschaffen. Auch hat eine große Anzahl bedeutender Componisten dort debutirt. Wenn heutigen Tages ein junger italienischer Tonsetzer einen ersten Versuch auf der Bühne machen will und nicht einige Tausend Francs dafür ausgeben kann, wird er schwerlich dazu kommen. Freilich verlangt man auch ganz andere Mittel, welche aufs Spiel zu setzen dem Unternehmer kaum zuzumuthen ist.

Wie Schade, daß die Italiener sich von der Opera buffa so ganz und gar abgewandt haben, in der sie so Vortreffliches leisteten! sagte ich.

Namentlich die Neapolitaner — erwiderte Rossini — hatten dafür eine besondere Anlage. Es gehört vielleicht zu diesem Genre mehr ein lebendiges Gefühl für das Wesen der Bühne, als große musikalische Gaben. Jetzt fehlen aber auch die Sänger dafür. Die tagtägliche Dolchhandtierung macht sie ganz ungeschickt, sich mit Leichtigkeit und Anmuth zu bewegen.

Schreiben Sie es den politischen Begebenheiten zu, daß ein so vorwiegender Geschmack für's Tragische, Pathetische jetzt in Italien herrscht?

Ich weiß es nicht, sagte der Maestro, habe aber bemerkt, daß, wenn eine Opera buffa ausnahmsweise einmal erträglich gegeben wird, sie doch immer noch eine gewisse Anziehungskraft ausübt und den Leuten vielen Spaß macht.

Und das ist doch auch nicht zu verachten! sagte ich, indem ich Goethe's lustiger Person gedachte.

7.

Der Maestro sang eines Tages plötzlich den Anfang des Finale aus dem Septett von Beethoven, dann ein Scherzo desselben Meister. — Aus welcher Sinfonie ist doch dieser Satz? wandte er sich fragend an mich.

Aus der Eroica.

Richtig. Welch eine Kraft, welch ein Feuer wohnten

in diesem Manne! Welche Schätze enthalten seine Clavier-Sonaten! Ich weiß nicht, ob mir dieselben nicht noch höher stehen, als seine Sinfonien; es ist vielleicht noch mehr Begeisterung darin. — Haben Sie Beethoven gekannt?

Ich hatte das Glück, ihn als Knabe noch wenige Wochen vor seinem Tode zu sprechen, — erwiderte ich.

Während meines Aufenthaltes in Wien, erzählte Rossini, habe ich mich durch den alten Calpani bei ihm vorstellen lassen; aber bei seiner Taubheit und meiner Unkenntniß der deutschen Sprache war kein Gespräch möglich. Ich freue mich, ihn wenigstens gesehen zu haben. — Aber auch Ihr Weber ist ein ganzer Kerl gewesen — seine Behandlung des Orchesters, die neuen Effecte, die er den Instrumenten abgewonnen! Hat er auch Sinfonien geschrieben?

Er hat einen Versuch gemacht, der aber nicht zu seinen glücklichsten gezählt werden darf. Hingegen gehören seine Ouverturen auch im Concert zu den beliebtesten Orchesterstücken bei uns.

Und mit Recht, sagte der Maestro, obschon ich es gerade nicht billigen kann, die schönsten Motive in der Ouverture vorzubringen, wäre es auch nur, weil sie dann bei ihrem Auftreten in der Oper schon den Reiz der Neuheit verloren haben. Und ihre Beziehungen

kann man ja doch vorher nicht errathen. Aber Weber hatte köstliche Ideen! Wie allerliebst macht sich der Eintritt des Marsches in seinem Concertstücke mit den tiefen Clarinetten! (Rossini sang den ersten Theil davon.) Ich habe dieses Stück immer sehr gern gehört.

Sie haben es von Liszt gehört, der es freilich wie kein Anderer spielte! warf ich dazwischen.

Der arme Weber! Er hat mich in Paris auf seiner Reise nach London besucht; er sah damals so schwach und leidend aus, daß es mir unbegreiflich war, wie er eine solche Reise unternehmen konnte. Er hoffte, wie er mir sagte, dort für seine Familie etwas Erkleckliches erwerben zu können, — er hätte sich selbst ihr erhalten sollen. Die Art, wie er sich mir näherte, war eigentlich sonderbar und hatte für mich fast etwas Komisches.

Wie das, Maestro?

Es scheint, daß Weber in früherer Zeit einmal einen Zeitungs-Artikel über oder vielmehr gegen den Tancred geschrieben, und er hielt es, in Beziehung hierauf, für nothwendig, bei mir durch einen Bekannten anfragen zu lassen, ob ich ihn sehen wolle. Wenn ich, als ich als zwanzigjähriger Bursche den Tancred aufs Papier geworfen, eine Ahnung davon gehabt, daß ein ausländischer Componist irgend Notiz davon genommen,

ich hätte es mir wahrhaftig zur Ehre gerechnet. Sie können Sich denken, daß ich Weber's Besuch deßhalb nicht weniger gern empfing.

Zeitungs=Artikel haben Sie nie sehr beunruhigt! sagte ich.

Gewiß nicht! versetzte der Maestro lachend. Wenn ich denke, was man alles gegen mich schrieb, als ich nach Paris kam! Der alte Berton machte sogar Verse auf mich, in welchen er mich Mr. Crescendo nannte. Das ging aber alles ohne Lebensgefahr vorüber! Was mich verdrießt, ist, daß man eine Masse ganz unwahrer Geschichten über mich in Umlauf gesetzt hat, in welchen ich zuweilen eine gar sonderbare Rolle spiele — man muß sich aber das alles gefallen lassen.

Sie müßten aber doch einmal Jemandem Ihre Biographie in die Feder dictiren, sagte ich. Die Einzelheiten eines so reichen Lebens, wie das Ihrige, dürfen nicht verloren gehen. Einen kleinen Beitrag dazu werde ich übrigens bald liefern können! Sie merken wohl, daß ich Sie aushorche, als gehörte ich zur geheimen Polizei.

Fragen Sie immer zu, lieber Ferdinando! so lange es Sie irgend interessirt.

Povero Maëstro! Dann werden Sie noch oft herhalten müssen!

8.

Spielt Spohr noch viel Violine? fragte mich Rossini eines Tages.

Er spielt noch herrlich, aber nur in kleinen Kreisen, erwiderte ich.

Ich bedaure, daß mir nie die Freude zu Theil geworden, ihn zu hören, sagte der Maestro. Festa in Neapel, der namentlich im Quartett ganz ausgezeichnet war, sprach mir immer mit dem größten Enthusiasmus von ihm und sagte, daß er das Beste, was er könne, Spohr verdanke. Er war nicht eigentlich sein Schüler gewesen, hatte aber in Neapel viel mit ihm verkehrt. Seinen großen Ton, seinen großartigen Vortrag wurde er nie müde zu rühmen.

Niemand hat es ihm wohl in dieser Hinsicht zuvor gethan, sagte ich. Sie haben Paganini aber sehr viel gehört, Maestro?

Durch lange Jahre war er beinahe fortwährend in meiner Nähe. Er behauptete, meinem Sterne, wie er es nannte, zu folgen, und ich war nicht leicht an einem Orte, ohne daß er hinkam. Er blieb ganze Tage und Nächte bei mir sitzen, während ich componirte.

War er auch im Gespräche interessant?

Er war voll origineller Einfälle; ein wunderlicher Kautz. Aber welch ein Talent!

Ein Genie!

Man mußte ihn vom Blatt spielen hören! Er übersah eine halbe Seite mit einem Blicke. Sie kennen seine Geschichte mit Lafont in Mailand?

Es war in den Zeitungen öfters davon die Rede, aber ....

Ich war dort anwesend, unterbrach mich Rossini. Lafont kam nach Mailand mit der eigenthümlichen Voraussetzung, Paganini sei eine Art von Charlatan, und er wollte nun kurzen Proceß mit ihm machen. So lud er ihn denn ein, in seinem Concerte in der Scala etwas mit ihm zusammen zu spielen. Paganini kam zu mir und fragte mich, ob er dieser Einladung Folge leisten solle. „Du mußt es thun," sagte ich, „damit Jener nicht glaube, es fehle dir an Muth, dich mit ihm zu messen." Lafont schickte ihm die Solo-Stimme zu; aber Paganini wollte davon nichts wissen und meinte, die Orchester-Probe sei hinreichend. In dieser spielte er seine Partie sehr platt, und glatt vom Blatt herunter. Abends aber wiederholte er die Variationen, die Lafont vor ihm vorzutragen hatte, in Octaven, Terzen, Sexten, so daß der arme Franzose in die äußerste Verwirrung gerieth und nicht einmal so gut spielte, als er dessen doch fähig war. Ich machte Paganini wegen dieses Mangels an musikalischer Loyalität

Vorwürfe; aber er lachte in seinen Bart. Lafont jedoch reiste wüthend nach Paris zurück, und Paganini wurde dort für einen Charlatan gehalten, bis er später die Pariser eines Besseren belehrte.

Ist es wahr, daß er in früheren Zeiten einen volleren Ton gehabt und auf dickeren Saiten gespielt? fragte ich.

Je größere Schwierigkeiten er namentlich in Bezug auf Mehrstimmigkeit machte, erwiderte Rossini, desto dünnere Saiten mußte er wohl aufziehen; — auch war er nicht mehr in seiner ersten Jugendkraft, als er ins Ausland ging, und so mag wohl etwas Wahres an jener Behauptung sein. Was mich immer am meisten bei ihm in Erstaunen setzte, war der schnelle Wechsel von Erregtheit und Ruhe, deren er fähig war, wenn er nach der leidenschaftlichsten Gesangstelle an die gewagtesten Schwierigkeiten kam. Er war dann plötzlich fest gegossen wie ein Automat, ich glaube fast, daß er körperlich kalt dabei wurde.

Von den vielen abenteuerlichen Geschichten, die man aus seinem früheren Leben erzählte, ist wohl das Wenigste wahr? fragte ich weiter.

Nichts — er war längere Zeit am Hofe des Fürsten Bacciocchi angestellt und trieb sich dann, Concerte gebend, in Italien umher. Reich konnte er dabei nicht werden, dazu ist Italien nicht das Land.

Und doch liebte er das Geld übermäßig, wie man sagt.

Sein Geiz war so groß wie sein Talent, und das will nicht wenig sagen. Als er in Paris Tausende verdiente, ging er mit seinem Sohne in eine Restauration zu zwei Francs, ließ sich da für sie beide ein Diner geben und nahm noch eine Birne und ein Stück Brod für das Frühstück seines Knaben mit nach Hause. Er hatte den sonderbaren Wunsch, Baron zu werden, und fand auch in Deutschland einen Menschen, der ihm dazu verhalf, sich aber schließlich eine nicht geringe Summe dafür zahlen ließ. Vor Aerger und Verdruß bekam er eine Krankheit, die Monate dauerte.

Und dennoch hat er Berlioz ein wahrhaft königliches Geschenk gemacht? warf ich ein.

Ganz Paris weiß es, sagte Rossini achselzuckend; ich muß daran glauben, aber im Grunde halte ich es für unmöglich.

Es giebt so viele Wunder, lieber Maestro, daß es auf Eines mehr oder weniger nicht ankommt. Ist es nicht eines der größten, daß Sie seit 22 Jahren nichts mehr geschrieben? Was fangen Sie nur mit allen den musikalischen Gedanken an, die Ihnen doch im Kopfe herumschwirren müssen?

Sie spaßen, sagte der Maestro lachend.

Ich spaße gar nicht; — wie können Sie es aushalten, ohne zu componiren?

Ohne Veranlassung, ohne Anregung, ohne die bestimmte Absicht, ein bestimmtes Werk zu schaffen?! Ich brauchte nicht viel, um zum Componiren gereizt zu werden, meine Opernbücher bezeugen es — aber doch etwas.

Sie haben Sich freilich oft mit sehr mittelmäßigem Texte begnügt, sagte ich.

Wenn es nur das gewesen wäre! rief Rossini aus. Ich habe in Italien nie ein fertiges Textbuch gehabt, wenn ich zu schreiben anfing; — ich componirte die Introductionen, ehe noch die folgende Nummer gedichtet war. Und wie oft hatte ich nicht zu D i c h t e r n Leute, die zwar nicht übel schrieben, aber keine Idee hatten von den Erfordernissen des Musikers — ich mußte mit ihnen arbeiten, statt daß sie es für mich thaten.

Das hatte doch auch sein Gutes, Maestro!

Ja, wenn ich nicht immer in Eile hätte schreiben müssen. Als ich bei Barbaja in Neapel angestellt war, mußte ich mich um alles, was die Oper anging, bekümmern, alle Proben überwachen — Barbaja bezahlte keine Rechnung, die ich nicht unterschrieben — und dabei hatte ich mich verbindlich gemacht, zwei Opern jährlich zu schreiben.

Und schrieben deren vier, schaltete ich ein.

Ich hatte zuweilen einen Urlaub, den ich benutzte; mein ganzes Gehalt betrug ja doch nur achttausend Francs. Freilich wohnte ich im Hause Barbaja's und hatte für keine Wirthschaft zu sorgen.

Barbaja muß doch in seiner Art ein genialer Mensch gewesen sein.

Er betrieb seine Sache mit einer gewissen Großartigkeit und setzte seinen besonderen Stolz darein, die bestmögliche Oper zu haben. Das gelang ihm denn auch, wiewohl mit bedeutenden Geldopfern. Aber er konnte sie leicht bringen, da er als Pachter der öffentlichen Spiele ungeheure Summen verdiente. Sein Unglück war seine außerordentliche Reizbarkeit und seine Eitelkeit. Er glaubte, Alles selbst am besten zu wissen, wodurch er es mit den meisten Menschen verdarb. Seine Bauten haben ihm unermeßliche Summen verschlungen, und er hinterließ schließlich seinem Sohne nur eine Million.

Nur eine Million! sagte ich klagend.

Er hätte ihm ein Dutzend lassen können, erwiderte der Maestro.

Da muß man ihm freilich eine Thräne des Mitleids zollen.

Welch ein herrliches Orchester war damals in San

Carlo! rief Rossini aus. Festa, von dem ich Ihnen vorhin sprach, war ein eminenter Dirigent. Das damalige Orchester in Neapel war nächst dem der großen Oper in Paris das beste, welches mir je im Theater vorgekommen.

Letzteres ist noch immer vortrefflich, sagte ich; indeß habe ich in Beziehung auf Kraft nie einen tiefen Eindruck davon gehabt.

Das Haus ist zu groß, entgegnete der Maestro; ich verabscheue überhaupt diese allzu großen Häuser — sie tödten Alles. Der Einfluß der Localität ist gar nicht stark genug anzuschlagen. Versetzen Sie das Orchester des Conservatoire mit all seiner Herrlichkeit in die große Oper — es wird nicht mehr zu erkennen sein.

Versetzen wir uns, lieber Maestro, in den Salon, wo uns unsere Gemahlinnen sehnsüchtig erwarten, sagte ich, das Gespräch unterbrechend. Wenn wir länger hier bleiben, werden wir ausgescholten.

Eh bien, allons!

9.

Wir sprachen eines Tages lange von Cherubini. Rossini, der in der größten Vertrautheit mit ihm und seiner Familie gelebt, erzählte manche mir unbekannte

Begebenheiten. Es war die Rede von seinem eigenthümlichen Charakter, in welchem eine wahre Gutmüthigkeit unter einer etwas rauhen Schale verborgen lag, die er oft zuerst hervorkehrte. Auch ich wußte dem Maestro allerlei Züge mitzutheilen, die ihn interessirten. „Es ist hier und da etwas von dem verdrießlichen Wesen, das er zuweilen hatte, in seine Musik übergegangen," sagte er endlich. „Aber welch ein großer Musiker! Und der bravste Mann, den man sich denken kann. Wissen Sie aber irgend einen Componisten, der sich in seinem Style so vollständig umgewandelt?"

Seine früheren italienischen Opern lassen freilich den Componisten der Medea nicht im Entferntesten ahnen, entgegnete ich. Er hielt aber auch nichts von diesen Werken und schrieb mir einst, da ich mir einige davon zur Durchsicht ausgebeten, es seien Versuche eines jungen Mannes, der eben die Schulbank verlassen.

Dennoch habe ich ihm eines Tages durch Reminiscenzen aus seinem Giulio Sabini große Freude gemacht, sagte Rossini.

Wie das?

Er hatte diese Oper für den Tenoristen Babini geschrieben, von welchem ich später Gesang-Unterricht erhalten. Babini hatte mir Vieles daraus vorgesungen, dessen ich mich noch erinnerte, als ich nach Paris kam.

Eines Tages, nach Tische, setzte ich mich bei Cherubini ans Clavier und sang ihm diese Gesänge seiner ersten Jugend. Er wußte sich vor Erstaunen kaum zu fassen, da er natürlich den Zusammenhang nicht errathen konnte, — aber die Thränen kamen ihm in die Augen.

Es lagen wohl etwa vierzig Jahre dazwischen, sagte ich, das mußte ihn ergreifen! — Und daß Sie es ihm zu Gehör brachten!

Haben Sie auch noch den alten Salieri gekannt? und Winter? fragte Rossini.

Keinen von Beiden.

Ich habe letzteren in Mailand gesehen, erzählte der Maestro, als er dort seinen Maometto II. aufführte. Es waren sehr hübsche Sachen in dieser Oper; namentlich erinnere ich mich eines Terzetts, in welchem eine Person hinter der Scene eine breit angelegte Cantilene hatte, während die beiden anderen auf der Bühne ein dramatisches Duett durchführten; es war vortrefflich gemacht und sehr wirksam. Was mich an Winter genirte, war seine Unappetitlichkeit. Er war ein Mann von hohem imponirendem Aeußern, aber Reinlichkeit war nicht seine starke Seite.

O weh!

Eines Tages lud er mich zu Tische ein. Es kam eine große Schüssel Polpetti's, von welchen er mir und

sich selbst auf orientalische Weise, mit den Fingern, vorlegte. Für mich war hiermit das Diner zu Ende.

Das ist ein schauerlicher Vorfall. Und Salieri? den haben Sie in Wien gesehen? fragte ich.

Allerdings, der gute, alte Herr! Er hatte damals die Leidenschaft, Canons zu componiren, und kam ziemlich regelmäßig alle Tage zum Nachtische zu uns.

Um Canons zu componiren?

Um sie sich vorsingen zu lassen. Meine Frau und ich, David und Nozari, die gewöhnlich mit uns zusammen speisten, wir bildeten ein ganz anständiges Vocal-Quartett. Zuletzt wurde es uns aber ganz schwindelig von diesen unendlichen Canons, und wir baten ihn, etwas damit einzuhalten.

Seine Oper Axur gehört unter meine frühesten musikalischen Erinnerungen, sagte ich.

Sie enthält vortreffliche Stücke, wie alle seine Opern. In seiner Grotta di Trofonio ist er freilich hinter dem Dichter zurückgeblieben, das Libretto von Casti ist ein wahres Meisterwerk. Der arme Salieri! hat man ihm nicht vorgeworfen, er sei schuld an dem Tode Mozart's? sagte Rossini, sich etwas ereifernd.

Es glaubt Niemand daran, erwiderte ich beschwichtigend.

Gleichviel, man hatte diese Schändlichkeit sehr ernst-

haft verbreitet. Ich habe ihn eines Tages, nach einem Canon, geradezu gefragt: „Haben Sie wirkich Mozart vergiftet?“ Er pflanzte sich stolz vor mir auf, und sagte: „Sehen Sie mich einmal genau an, sehe ich aus wie ein Mörder?“ Das war nun wahrlich nicht der Fall.

Eifersüchtig mag er auf Mozart doch gewesen sein, warf ich hin.

Das ist sehr wahrscheinlich, erwiderte Rossini, aber Sie werden mir zugestehen, daß von da bis zum Giftmischen noch ein weiter Weg ist.

Der Gottlob nicht leicht eingeschlagen wird, die Componisten würden ja sterben wie die Fliegen. Aber da wir von diesen alten Herren sprechen, sagen Sie mir doch etwas von Simon Mair, von dem ich leider so viel wie nichts kenne. Hatte er eine starke Erfindungsgabe?

Er machte sich einen so großen Namen vielleicht weniger hiedurch, als daß er in Italien zuerst das dramatische Element mehr zur Geltung brachte. Auch auf die Erweiterung der Instrumentation bei uns zu Lande haben er und Paer den größten Einfluß gehabt.

Ich habe ihn in seinem höchsten Alter in Verona einmal eine Messe dirigiren sehen, sagte ich, eigentlich dirigiren hören, denn er übertönte Chor und Orchester

durch das Dreinschlagen mit einer Papierrolle, welche ihm als Taktstock diente.

Es war ein würdiger Mann, sagte Rossini, und von umfassender wissenschaftlicher Bildung. Seine Medea, die er in späteren Jahren für Neapel componirte, ist eine ausgezeichnete Oper.

Welche Ausdehnung hat die italienische Oper doch gewonnen seit den Zeiten Metastasio's, fing ich an, wo ein paar Dutzend Arien und ein kleiner Chor den musikalischen Inhalt eines lyrischen Drama's ausmachten!

Die Recitative nicht zu vergessen, sagte der Maestro, die von den guten Componisten vortrefflich behandelt wurden und mit welchen die bedeutenden Sänger der damaligen Zeit oft mehr wirkten und sich größeren Beifall erwarben, als mit den Bravour-Arien. Letztere waren dem Texte nach eigentlich ganz und gar hors d'oeuvres. Sie enthielten irgend ein pathetisches Bild oder wiederholten höchstens einen Ausdruck von Empfindungen, die vorher schon zur Genüge ausgesprochen waren. Aber Metastasio hat, nach Zeno, das große Verdienst, unsere Sprache recht eigentlich für die Musik zubereitet zu haben. Er hat eine wahre Auslese wohlklingender, sangbarer Wörter in Anwendung gebracht und bleibt hierin für alle Zeiten mustergültig. Kennen Sie Compositionen von Jomelli?

Kirchen-Compositionen, aber keine Opern, antwortete ich.

Er ist der genialste unserer Componisten aus jener Zeit, fuhr Rossini fort. Keiner wußte die Stimme so zu behandeln. Seine langsamen Sätze namentlich, sind oft von wunderbarer melodischer Schönheit.

Man würde aber doch wohl heutigen Tages keine Wirkung mehr damit erzielen, sagte ich fragend.

Die Formen sind in unserer Kunst freilich so wandelbar und so wichtig, entgegnete Rossini. Auch würde jetzt Niemand jene Sachen singen können, es gehört eine Ausdauer der Respiration dazu, deren nur die Castraten fähig waren, sei es nun daß ihre gründlichen Studien oder ihre körperliche Constitution ihnen dazu verholfen.

Die früheren italienischen Sänger müssen sich übrigens doch noch ganz andere Freiheiten genommen haben als die unserer Zeit, sagte ich, wenn man die Berichte über ihre außerordentliche Virtuosität vergleicht mit den einfachen Gesängen, welche die Componisten oft für sie schrieben.

Freilich spielten die damaligen Opern-Componisten meist eine ziemlich untergeordnete Rolle und lieferten den Sängern gewöhnlich nur Skizzen, welche jene nach Belieben ausfüllten. Indeß Männer wie Durante, wie

Lotti und Jomelli werden doch für alle Zeiten große Meister bleiben, rief Rossini aus.

10.

Im Sommer des Jahres 1836 war Rossini eine Woche in Frankfurt. Zur selben Zeit befand sich auch Felix Mendelssohn dort, und ich hatte die Freude, beinahe täglich die beiden Männer, von welchen der eine sein letztes, der andere sein erstes großes Werk geschrieben, im elterlichen Hause zusammen zu sehen. Die einnehmende Persönlichkeit des berühmten Maestro bezwang auch Mendelssohn, und er spielte demselben vor, so viel und was er nur verlangte, eigene und fremde Compositionen. Rossini gedachte mit großem Interesse jener Tage und führte das Gespräch auf den uns so früh entrissenen Meister zurück. Er erzählte uns, daß er auch dessen Octett in Florenz gut aufführen gehört, und ich mußte ihm die Sinfonie in A-moll mit einer sehr tüchtigen Pianistin aus Paris, Madame Pfeifer, die sich in Trouville befand, vierhändig vorspielen. Mit welcher Feinheit, mit welchem Geiste wußte Mendelssohn doch das kleinste Motiv zu behandeln! sagte er darauf. Wie kommt es nur, daß er keine Opern geschrieben? Hat man ihn denn nicht von Seiten aller Theater dazu aufgefordert?

Sie kennen unsere deutschen Theaterverhältnisse nicht, lieber Maestro. Man versucht es mit den Werken aller Zeiten und aller Völker, von Gluck und von Balfe bis zu Verdi, und überläßt es den lebenden deutschen Tonsetzern, wenn sie mögen, hier und da einen Versuch zu wagen; eine Oper zu bestellen, das fällt nicht leicht irgend einer Theater-Direction ein.

Aber wenn man die jungen Talente nicht ermuthigt, wenn man ihnen nicht Gelegenheit giebt, sich Erfahrungen zu sammeln, so kann ja nichts daraus werden! rief Rossini aus. Es wird auch nichts daraus, entgegnete ich. Ein Beethoven, ein Weber schreiben einmal ein paar Meisterwerke, aber von einer lebendig sich fortbildenden deutschen National-Oper sind wir so weit entfernt, wie jemals. Ich glaube übrigens, daß die deutschen Componisten immer eine vorwiegende Neigung für die Instrumentalmusik behalten werden.

Sie fangen gewöhnlich bei der Instrumentalmusik an, sagte Rossini, was es ihnen vielleicht schwer macht, sich später den Bedingungen der Gesangmusik zu fügen. Sie haben Mühe, einfach zu werden, während es den Italienern schwer wird, nicht platt zu sein.

Sie sind sehr streng, Maestro; freilich mag es die schwierigste Aufgabe sein, in der Einfachheit edel zu bleiben. Ich muß dabei wieder auf mein Bedauern

zurückkommen, daß Sie nach dem Tell nicht fortgefahren haben, für die große Oper zu schreiben. Hatten Sie nicht die Absicht, einen Faust zu componiren?

Es war lange ein Lieblingsgedanke von mir, und ich hatte mit Jouy schon ein ganzes Scenario entworfen. Natürlich auf Grundlage des Goethe'schen Gedichtes. Um diese Zeit entstand aber eine wahre Faustwuth in Paris, jedes Theater hatte seinen aparten Faust, was mir in etwas die Lust daran verdarb. Dazwischen kam die Juli-Revolution; die große Oper, vorher ein königliches Institut, ging in die Hände eines Privat-Unternehmers über, meine Mutter war gestorben, meinem Vater war der Aufenthalt in Paris unleidlich, da er kein Französisch verstand, — so löste ich denn den Contract auf, der mich eigentlich verpflichtete, noch vier große Opern zu liefern, und zog es vor, in der Heimath ruhig zu bleiben und meinem alten Vater seine letzten Lebensjahre zu erheitern. Ich war fern von meiner armen Mutter, als sie geendet; das war mir ein unendlicher Kummer gewesen, und ich hatte die größte Angst, es werde mir mit meinem Vater eben so gehen.

Und so zogen Sie nach Ihrem heimathlichen Bologna, wo ich Sie im Jahre 38 fand, als Sie gerade Eintritts-Karten zu einer öffentlichen Prüfung

des Liceo unterschrieben. Sie haben Sich damals dieses Institutes sehr angenommen.

Ich habe während meines Aufenthaltes in Bologna bis zum Jahre 49 dafür gethan, was in meinen Kräften stand. War es doch die Schule, die mir einst meine Ausbildung gewährt! Und ich hatte auch meinen Spaß daran, mir von den Jungens, die ein vollständiges Orchster bildeten, alle möglichen Orchesterwerke vorspielen zu lassen. Das klang zwar oft wie Kraut und Rüben, aber es war doch jung und frisch und vergnüglich.

Sie zogen den Aufenthalt in Bologna dem in Florenz vor? fragte ich.

Bologna ist meine eigentliche Heimath, und es herrscht dort ein ungezwungenes, gemüthliches Treiben. Florenz ist schon mehr eine Hofstadt, und das ist nicht meine Sache, wenn ich auch gern all der Freundlichkeit gedenke, welche der Großherzog mir fortwährend erzeigt.

Aber mir scheint, es hat Sie nie sehr genirt, illustrissimo Maëstro, mit hohen und höchsten Herrschaften umzugehen, und Gelegenheit dazu ist Ihnen auch genug geworden. Sie nahmen ja Theil am Congreß von Verona!

Ich ging auf die Einladung des Fürsten Metternich hin, welcher mir einen höchst liebenswürdigen Brief

geschrieben. Da ich le Dieu de l'harmonie sei, hieß es darin, so möchte ich doch hinkommen, wo man der Harmonie so sehr bedürfe. Wenn sie mit Cantaten herzustellen gewesen wäre, so hätte ich sie zu Stande gebracht — ich mußte deren in der kürzesten Zeit fünf Stück componiren, für die Negozianti und für die Nobili, für das Fest der Concordia — was weiß ich alles!

Wie brachten Sie das aber zu Stande?

Ich fügte zum Theil ältere Sachen an einander und legte neue Texte unter — indeß war das auch eine Arbeit, mit der ich kaum fertig werden konnte. Bei einem Chor auf die Eintracht geschah es, daß das Wort Alleanza auf einen jammervollen chromatischen Seufzer zu stehen kam; ich hatte keine Zeit, das zu ändern, doch hielt ich es für angemessen, den Fürsten Metternich von diesem traurigen Spiele des Zufalls im Voraus zu benachrichtigen.

Er erkannte vielleicht darin das Werk einer höheren Fügung, sagte ich.

Wenigstens fügte er sich lachend darein, fuhr der Maestro fort. Aber das Fest, welches in der Arena Statt hatte, war wunderbar schön und ist mir noch lebhaft in der Erinnerung. Das Einzige, was mich dabei genirte, war, daß ich, um meine Cantate zu dirigiren,

unter einer ungeheuren Statue der Concordia zu stehen kam, und fortwährend fürchten mußte, sie würde mir auf den Kopf fallen.

Das würde eine auf den Kopf gefallene Eintracht gegeben haben!

Merci! Aber es war ein fabelhaftes Treiben damals in diesem Verona. Ich wurde dort unter Anderen dem Kaiser Alexander vorgestellt. Er und König Georg der Vierte von England waren die liebenswürdigsten gekrönten Häupter, die mir je vorgekommen. Von dem Reize der Persönlichkeit des letzteren kann man sich kaum eine Idee machen. Aber auch Alexander war ein prächtiger, wahrhaft bestechender Mann. Ich ging von da nach Venedig, um die Semiramide zu schreiben. Dort fanden sich wieder viele jener hohen Herren ein und auch Fürst Metternich, der sich ungemein für Musik interessirte und wirklich etwas davon verstand. Er wohnte alle Abende in der Fenice den Proben meiner neuen Oper bei und schien mir sehr glücklich, sich dort seinen politischen Kreisen etwas entziehen zu können.

Bei der Geschichte der chromatischen Alleanza, sagte ich, fällt mir ein, daß man erzählt, Sie hätten bei Besetzung des Kirchenstaates durch die Oesterreicher von dem neuen Gouverneur von Bologna eine Can-

tate befohlen bekommen und den Auftrag in der Weise ausgeführt, daß Sie einem viel gesungenen patriotischen Liede von Ihrer Composition spöttischer Weise den neuen Text unterlegt.

Es ist kein wahres Wort daran, man ließ mich ruhig, und ich hatte wahrlich keine Lust, mit diesen gestrengen Herren zu spaßen. Ich habe mich nie irgendwie in Politik gemischt. Ich war Musiker und es ist mir nie eingefallen, etwas Anderes sein zu wollen, wenn ich auch an dem, was in der Welt vorgeht, und namentlich an dem Schicksale meines Vaterlandes, den lebhaftesten Antheil nehme. Erlebt und beobachtet habe ich freilich gar mancherlei.

11.

Nach Tisch rauchte ich gewöhnlich eine Cigarre mit Rossini. Er cultivirt die edle Kunst des Rauchens erst seit kurzer Zeit, während er das Schnupfen, das er fast leidenschaftlich liebte, seiner Gesundheit wegen aufgegeben. Als er mir eines Abends mit täglich sich wiederholender Großmuth eine Regalia anbot, bemerkte er dazu:

Diese Art Cigarren ist zuerst für Ferdinand den Siebenten angefertigt worden, woher sie ihren Namen trägt.

größten Erfolge aufgeführt. Trotz alledem behandelte ihn das Publikum an jenem Abende, als sei er ein hergelaufener, unwissender Bursche — man macht sich keinen Begriff von einer solchen Rohheit. Ich war wahrhaft bestürzt. Belohnt Ihr auf diese Weise einen Mann, der durch so lange Jahre Euch Freude bereitet? Dürft Ihr Euch das herausnehmen, weil Ihr ein paar Paoli Eintrittsgeld bezahlt? Dann ist es wahrlich nicht der Mühe werth, sich Euer Urtheil zu Herzen zu nehmen, dachte ich, und habe auch so viel wie möglich danach gehandelt.

Man ist auch mit ihnen nicht immer glimpflich umgegangen! sagte ich.

Das will ich meinen! Sie wissen, wie man mich bei der ersten Aufführung des Barbier mißhandelt, und das war nicht das einzige Mal. Eines Abends jedoch rührten mich die Venetianer. Es war bei der ersten Aufführung einer Oper, Sigismonde, die sie herzlich langweilte. Ich sah es ihnen an, wie gern sie ihrem Unmuthe Luft gemacht hätten; aber sie hielten sich zurück, blieben ruhig und ließen die Musik ungestört an sich vorüberziehen. Ich wurde ganz weich über diese Liebenswürdigkeit.

Ich kann mir das lebhaft vorstellen! sagte ich lachend.

Die Wahrheit zu sagen, fuhr Rossini lebhaft fort, war ich damals der übermüthigste Bursche von der Welt. Meine Eltern liebte ich zärtlich, und die Sorge um sie beunruhigte mich, bis ich es einmal so weit gebracht, ihre Existenz zu sichern. Außerdem aber machte ich mir den Teufel aus Allem und Jeglichem. Es mag sehr unrecht gewesen sein; aber ich konnte nun einmal nicht anders, ich war so construirt.

Es war sehr gut, daß es so war! rief ich aus Sie hätten sonst den Barbier nicht componirt. Aber, à propos des Barbier: ich habe zuweilen behaupten hören, die Ariette der Marcelline im zweiten Acte rühre nicht von Ihnen her. Ist dem so?

Sie meinen die Arie di sorbetto*)? sagte Rossini. Ich darf mich der Composition derselben rühmen. Bei dieser Gelegenheit fällt mir eine andere Arie di sorbetto ein, welche lustig genug war.

Welche war das?

Zu einer Oper, Ciro in Babilonia, hatte ich eine schauderhafte Secunda-Donna. Sie war nicht allein über die Erlaubniß häßlich, auch ihre Stimme war unter aller Würde. Nach der sorgfältigsten Prüfung

---

*) Ein italienischer Ausdruck, um Stücke der zweiten oder dritten Sängerinnen zu bezeichnen, während welcher man Erfrischungen zu sich zu nehmen pflegte.

fand ich, daß sie einen einzigen Ton besaß, das B der eingestrichenen Octave, welcher nicht übel klang. Ich schrieb ihr daher eine Arie, in welcher sie keinen anderen, als diesen Ton zu singen hatte, legte Alles ins Orchester und da das Stück gefiel und applaudirt wurde, so war meine eintönige Sängerin überglücklich über ihren Triumph.

Sie war wenigstens bescheiden. Aber dieser Cyrus? ich habe ihn weder gesehen noch gehört.

Er gehört unter meine Fiasco's. Als ich von seiner unglücklichen Aufführung nach Bologna zurückgekehrt, fand ich eine Einladung zu einem Picknick vor. Ich bestellte bei einem Zuckerbäcker ein Schiff von Marzipan, dessen Wimpel den Namen „Ciro" trug; der Mastbaum war zerbrochen, das Segel durchlöchert, und es lag auf der Seite, in einem Meere süßen Rahms schwimmend. Die lustige Gesellschaft verzehrte lachend mein gescheitertes Fahrzeug.

Das beweist aber noch nicht, warf ich ein, daß Ihr persischer Eroberer sein Schicksal verdiente; — es geht damit eigen. Ihre Zelmira ist eine Ihrer wenigst gekannten Opern und gehört doch gewiß zu Ihren besten.

Während meiner Anwesenheit in Wien, sagte Rossini, hatte sie großen Erfolg; sie erfordert aber ein so

vortreffliches Ensemble von Sängern, wie es damals mit mir in Wien war. Ich verlebte dort überhaupt schöne Tage.

Waren Sie auch mit den musikalischen Mitteln zufrieden, die Sie dort vorfanden? fragte ich.

Der Chor war vortrefflich. Auch das Orchester war sehr gut; nur mangelte es ihm an Kraft, was aber möglicherweise am Lokal gelegen haben mag. Haben Sie Weigl gekannt?

Ich habe ihn in frühester Knabenzeit flüchtig gesehen; er dirigirte damals.

Ja wohl. Er wußte, daß man ihn mir als einen meiner großen Gegner geschildert. Um mich nun vom Gegentheile zu überzeugen, studirte er die Zelmira mit einer Sorgfalt im Orchester ein, wie ich es weder von mir, noch von Anderen erlebt hatte. Ich bekam zuweilen Lust, ihn zu bitten, es nicht gar so übertrieben genau zu nehmen; aber ich mußte zugestehen, daß es wundervoll ging. Damals habe ich auch mehrere meiner Opern in deutscher Uebersetzung gehört, und zwar zu meiner größten Befriedigung. Die deutsche Sprache paßte sich meiner Musik viel besser an, als die französische, wie ich mich später überzeugt. Unter den Sängern erinnere ich mich namentlich des Bassisten Forti, als eines großen Talentes. Die Ungher

und die Sonntag begannen zu jener Zeit ihre Laufbahn.

Was Sie mir von der deutschen Uebersetzung Ihrer Opern sagen, wundert mich nicht. Ich möchte zwar nicht auf die Vortrefflichkeit ihrer Diction schwören; aber unsere Prosodie, die doch leidlich bestimmte Längen und Kürzen hat, steht der italienischen viel näher, als dies mit der französischen der Fall ist.

Bei den Bearbeitungen, welche man von mehreren meiner Opern für die große Oper gemacht, traute ich oft meinen Ohren nicht, fuhr Rossini fort, und der unterlegte Text schien mir unmöglich, unerträglich. Nourrit aber, gegen welchen ich mich äußerte, fand das alles ganz in der Ordnung; auch sah ich, daß Niemand daran Anstoß nahm. Es wäre lächerlich gewesen, strenger sein zu wollen, als die Franzosen es waren, und so ließ ich es dabei bewenden; aber der Eindruck den ich davon hatte, blieb stets derselbe.

Die französischen Componisten nehmen es oft selbst nicht genau mit ihrer Behandlung des Textes, und manche Ausländer haben es ihnen zuvorgethan. Wie vortrefflich hat nicht unser deutscher Gluck das Französische declamirt!

Es wäre schlimm, wenn er es nicht gethan, er-

widerte der Maestro, denn der declamatorische Theil bildet doch eigentlich bei ihm die Grundlage.

Glauben Sie, Maestro, daß Poesie und Musik je zu gleicher Zeit gleiches Interesse erregen können?

Wenn der Zauber der Töne den Hörer wirklich erfaßt hat, sagte Rossini mit Feuer, wird das Wort gewiß immer den Kürzeren ziehen. Wenn aber die Musik nicht packt, was soll sie dann? Sie ist dann unnöthig, wenn sie nicht überflüssig oder gar störend wird.

6.

Sie müssen mir noch Einiges aus Ihrer Knabenzeit erzählen, Maestro, hob ich bei einer Partie Domino an; denn Sie waren doch eigentlich noch ein Knabe, als Sie anfingen Opern zu schreiben. Wie kam es, daß Sie gerade in Venedig debutirten?

Der Zufall spielt eine so große Rolle in unserem Lebensgange! rief Rossini aus. Ich war mit dreizehn Jahren zur Opern-Stagione in Sinigaglia als Maëstro al Cembalo engagirt. Ich fand da eine Sängerin, welche nicht übel sang, aber so recht zur unmusikalischsten Sorte gehörte. Eines Tages machte sie in einer Arie eine Cadenz von einer harmonischen Abenteuerlichkeit, die Alles überstieg. Ich suchte ihr klar zu machen, daß sie auf die im Orchester ausgehaltene

Harmonie einige Rücksicht zu nehmen habe, und sie schien auch die Wahrheit dieser Bemerkung bis zu einem gewissen Grade einzusehen; bei der Aufführung aber gab sie sich wieder ihrer Inspiration hin und machte eine Cadenz, bei der ich mich des Lachens nicht enthalten konnte. Aber auch das Parterre brach in ein lautes Gelächter aus, und die Donna wurde wüthend. Sie beklagte sich bei ihrem speciellen Protector, dem von Seiten der Stadt an der Spitze des Theaters stehenden Herrn, einem sehr reichen und angesehenen Venetianer, der in Sinigaglia große Güter hatte, und zieh namentlich mich eines ungebührlichen Betragens, behauptend, ich hätte das Publikum durch mein Benehmen zum Lachen gereizt. Ich wurde zum gestrengen Herrn beschieden und sehr heftig von ihm angefahren. Wenn du dir erlaubst, dich über die ersten Künstlerinnen lustig zu machen, herrschte er mir zu, so lasse ich dich in's Gefängniß werfen. Er hätte das thun können, aber ich ließ mich nicht einschüchtern, und die Sache nahm eine andere Wendung. Ich setzte ihm meine harmonischen Beschwerden auseinander, überzeugte ihn von meiner Unschuld, und anstatt mich in's Gefängniß zu schicken, faßte er die lebhafteste Neigung zu mir und sagte mir schließlich: wenn ich einmal weit genug sei, um eine Oper componiren zu können, so

möge ich mich an ihn wenden, und er werde mich einschreiben lassen.

Und er hat Wort gehalten?

Ihm verdanke ich meine erste Scrittura in Venedig, und zwar mit einer Bezahlung von 200 Francs, was mir damals nicht wenig schien.

Am Theater San Mosé, nicht wahr?

Ja wohl; dieses Theater ist seitdem eingegangen, und es ist dies ein großer Verlust für die jüngeren italienischen Componisten. Man gab dort kurze komische Opern für vier, fünf Personen, ohne Chor, ohne Decorationswechsel, die in kürzester Zeit einstudirt werden konnten und dem Unternehmer wenig Kosten verursachten. Man kam daher leicht dazu, aufgeführt zu werden und sich einige Erfahrung zu verschaffen. Auch hat eine große Anzahl bedeutender Componisten dort debutirt. Wenn heutigen Tages ein junger italienischer Tonsetzer einen ersten Versuch auf der Bühne machen will und nicht einige Tausend Francs dafür ausgeben kann, wird er schwerlich dazu kommen. Freilich verlangt man auch ganz andere Mittel, welche aufs Spiel zu setzen dem Unternehmer kaum zuzumuthen ist.

Wie Schade, daß die Italiener sich von der Opera buffa so ganz und gar abgewandt haben, in der sie so Vortreffliches leisteten! sagte ich.

Namentlich die Neapolitaner — erwiderte Rossini — hatten dafür eine besondere Anlage. Es gehört vielleicht zu diesem Genre mehr ein lebendiges Gefühl für das Wesen der Bühne, als große musikalische Gaben. Jetzt fehlen aber auch die Sänger dafür. Die tagtägliche Dolchhandtierung macht sie ganz ungeschickt, sich mit Leichtigkeit und Anmuth zu bewegen.

Schreiben Sie es den politischen Begebenheiten zu, daß ein so vorwiegender Geschmack für's Tragische, Pathetische jetzt in Italien herrscht?

Ich weiß es nicht, sagte der Maestro, habe aber bemerkt, daß, wenn eine Opera buffa ausnahmsweise einmal erträglich gegeben wird, sie doch immer noch eine gewisse Anziehungskraft ausübt und den Leuten vielen Spaß macht.

Und das ist doch auch nicht zu verachten! sagte ich, indem ich Goethe's lustiger Person gedachte.

7.

Der Maestro sang eines Tages plötzlich den Anfang des Finale aus dem Septett von Beethoven, dann ein Scherzo desselben Meister. — Aus welcher Sinfonie ist doch dieser Satz? wandte er sich fragend an mich.

Aus der Eroica.

Richtig. Welch eine Kraft, welch ein Feuer wohnten

in diesem Manne! Welche Schätze enthalten seine Clavier-Sonaten! Ich weiß nicht, ob mir dieselben nicht noch höher stehen, als seine Sinfonien; es ist vielleicht noch mehr Begeisterung darin. — Haben Sie Beethoven gekannt?

Ich hatte das Glück, ihn als Knabe noch wenige Wochen vor seinem Tode zu sprechen, — erwiderte ich.

Während meines Aufenthaltes in Wien, erzählte Rossini, habe ich mich durch den alten Calpani bei ihm vorstellen lassen; aber bei seiner Taubheit und meiner Unkenntniß der deutschen Sprache war kein Gespräch möglich. Ich freue mich, ihn wenigstens gesehen zu haben. — Aber auch Ihr Weber ist ein ganzer Kerl gewesen — seine Behandlung des Orchesters, die neuen Effecte, die er den Instrumenten abgewonnen! Hat er auch Sinfonien geschrieben?

Er hat einen Versuch gemacht, der aber nicht zu seinen glücklichsten gezählt werden darf. Hingegen gehören seine Ouverturen auch im Concert zu den beliebtesten Orchesterstücken bei uns.

Und mit Recht, sagte der Maestro, obschon ich es gerade nicht billigen kann, die schönsten Motive in der Ouverture vorzubringen, wäre es auch nur, weil sie dann bei ihrem Auftreten in der Oper schon den Reiz der Neuheit verloren haben. Und ihre Beziehungen

kann man ja doch vorher nicht errathen. Aber Weber hatte köstliche Ideen! Wie allerliebst macht sich der Eintritt des Marsches in seinem Concertstücke mit den tiefen Clarinetten! (Rossini sang den ersten Theil davon.) Ich habe dieses Stück immer sehr gern gehört.

Sie haben es von Liszt gehört, der es freilich wie kein Anderer spielte! warf ich dazwischen.

Der arme Weber! Er hat mich in Paris auf seiner Reise nach London besucht; er sah damals so schwach und leidend aus, daß es mir unbegreiflich war, wie er eine solche Reise unternehmen konnte. Er hoffte, wie er mir sagte, dort für seine Familie etwas Erkleckliches erwerben zu können, — er hätte sich selbst ihr erhalten sollen. Die Art, wie er sich mir näherte, war eigentlich sonderbar und hatte für mich fast etwas Komisches.

Wie das, Maestro?

Es scheint, daß Weber in früherer Zeit einmal einen Zeitungs-Artikel über oder vielmehr gegen den Tancred geschrieben, und er hielt es, in Beziehung hierauf, für nothwendig, bei mir durch einen Bekannten anfragen zu lassen, ob ich ihn sehen wolle. Wenn ich, als ich als zwanzigjähriger Bursche den Tancred aufs Papier geworfen, eine Ahnung davon gehabt, daß ein ausländischer Componist irgend Notiz davon genommen,

ich hätte es mir wahrhaftig zur Ehre gerechnet. Sie können Sich denken, daß ich Weber's Besuch deßhalb nicht weniger gern empfing.

Zeitungs-Artikel haben Sie nie sehr beunruhigt! sagte ich.

Gewiß nicht! versetzte der Maestro lachend. Wenn ich denke, was man alles gegen mich schrieb, als ich nach Paris kam! Der alte Berton machte sogar Verse auf mich, in welchen er mich Mr. Crescendo nannte. Das ging aber alles ohne Lebensgefahr vorüber! Was mich verdrießt, ist, daß man eine Masse ganz unwahrer Geschichten über mich in Umlauf gesetzt hat, in welchen ich zuweilen eine gar sonderbare Rolle spiele — man muß sich aber das alles gefallen lassen.

Sie müßten aber doch einmal Jemandem Ihre Biographie in die Feder dictiren, sagte ich. Die Einzelheiten eines so reichen Lebens, wie das Ihrige, dürfen nicht verloren gehen. Einen kleinen Beitrag dazu werde ich übrigens bald liefern können! Sie merken wohl, daß ich Sie aushorche, als gehörte ich zur geheimen Polizei.

Fragen Sie immer zu, lieber Ferdinando! so lange es Sie irgend interessirt.

Povero Maëstro! Dann werden Sie noch oft herhalten müssen!

8.

Spielt Spohr noch viel Violine? fragte mich Rossini eines Tages.

Er spielt noch herrlich, aber nur in kleinen Kreisen, erwiderte ich.

Ich bedaure, daß mir nie die Freude zu Theil geworden, ihn zu hören, sagte der Maestro. Festa in Neapel, der namentlich im Quartett ganz ausgezeichnet war, sprach mir immer mit dem größten Enthusiasmus von ihm und sagte, daß er das Beste, was er könne, Spohr verdanke. Er war nicht eigentlich sein Schüler gewesen, hatte aber in Neapel viel mit ihm verkehrt. Seinen großen Ton, seinen großartigen Vortrag wurde er nie müde zu rühmen.

Niemand hat es ihm wohl in dieser Hinsicht zuvor gethan, sagte ich. Sie haben Paganini aber sehr viel gehört, Maestro?

Durch lange Jahre war er beinahe fortwährend in meiner Nähe. Er behauptete, meinem Sterne, wie er es nannte, zu folgen, und ich war nicht leicht an einem Orte, ohne daß er hinkam. Er blieb ganze Tage und Nächte bei mir sitzen, während ich componirte.

War er auch im Gespräche interessant?

Er war voll originelle Einfälle; ein wunderlicher Kautz. Aber welch ein Talent!

Ein Genie!

Man mußte ihn vom Blatt spielen hören! Er übersah eine halbe Seite mit einem Blicke. Sie kennen seine Geschichte mit Lafont in Mailand?

Es war in den Zeitungen öfters davon die Rede, aber ....

Ich war dort anwesend, unterbrach mich Rossini. Lafont kam nach Mailand mit der eigenthümlichen Voraussetzung, Paganini sei eine Art von Charlatan, und er wollte nun kurzen Proceß mit ihm machen. So lud er ihn denn ein, in seinem Concerte in der Scala etwas mit ihm zusammen zu spielen. Paganini kam zu mir und fragte mich, ob er dieser Einladung Folge leisten solle. „Du mußt es thun," sagte ich, „damit Jener nicht glaube, es fehle dir an Muth, dich mit ihm zu messen." Lafont schickte ihm die Solo-Stimme zu; aber Paganini wollte davon nichts wissen und meinte, die Orchester-Probe sei hinreichend. In dieser spielte er seine Partie sehr platt, und glatt vom Blatt herunter. Abends aber wiederholte er die Variationen, die Lafont vor ihm vorzutragen hatte, in Octaven, Terzen, Sexten, so daß der arme Franzose in die äußerste Verwirrung gerieth und nicht einmal so gut spielte, als er dessen doch fähig war. Ich machte Paganini wegen dieses Mangels an musikalischer Loyalität

Vorwürfe; aber er lachte in seinen Bart. Lafont jedoch reiste wüthend nach Paris zurück, und Paganini wurde dort für einen Charlatan gehalten, bis er später die Pariser eines Besseren belehrte.

Ist es wahr, daß er in früheren Zeiten einen volleren Ton gehabt und auf dickeren Saiten gespielt? fragte ich.

Je größere Schwierigkeiten er namentlich in Bezug auf Mehrstimmigkeit machte, erwiderte Rossini, desto dünnere Saiten mußte er wohl aufziehen; — auch war er nicht mehr in seiner ersten Jugendkraft, als er ins Ausland ging, und so mag wohl etwas Wahres an jener Behauptung sein. Was mich immer am meisten bei ihm in Erstaunen setzte, war der schnelle Wechsel von Erregtheit und Ruhe, deren er fähig war, wenn er nach der leidenschaftlichsten Gesangstelle an die gewagtesten Schwierigkeiten kam. Er war dann plötzlich fest gegossen wie ein Automat, ich glaube fast, daß er körperlich kalt dabei wurde.

Von den vielen abenteuerlichen Geschichten, die man aus seinem früheren Leben erzählte, ist wohl das Wenigste wahr? fragte ich weiter.

Nichts — er war längere Zeit am Hofe des Fürsten Bacciocchi angestellt und trieb sich dann, Concerte gebend, in Italien umher. Reich konnte er dabei nicht werden, dazu ist Italien nicht das Land.

Und doch liebte er das Geld übermäßig, wie man sagt.

Sein Geiz war so groß wie sein Talent, und das will nicht wenig sagen. Als er in Paris Tausende verdiente, ging er mit seinem Sohne in eine Restauration zu zwei Francs, ließ sich da für sie beide ein Diner geben und nahm noch eine Birne und ein Stück Brod für das Frühstück seines Knaben mit nach Hause. Er hatte den sonderbaren Wunsch, Baron zu werden, und fand auch in Deutschland einen Menschen, der ihm dazu verhalf, sich aber schließlich eine nicht geringe Summe dafür zahlen ließ. Vor Aerger und Verdruß bekam er eine Krankheit, die Monate dauerte.

Und dennoch hat er Berlioz ein wahrhaft königliches Geschenk gemacht? warf ich ein.

Ganz Paris weiß es, sagte Rossini achselzuckend; ich muß daran glauben, aber im Grunde halte ich es für unmöglich.

Es giebt so viele Wunder, lieber Maestro, daß es auf Eines mehr oder weniger nicht ankommt. Ist es nicht eines der größten, daß Sie seit 22 Jahren nichts mehr geschrieben? Was fangen Sie nur mit allen den musikalischen Gedanken an, die Ihnen doch im Kopfe herumschwirren müssen?

Sie spaßen, sagte der Maestro lachend.

Ich spaße gar nicht; — wie können Sie es aushalten, ohne zu componiren?

Ohne Veranlassung, ohne Anregung, ohne die bestimmte Absicht, ein bestimmtes Werk zu schaffen?! Ich brauchte nicht viel, um zum Componiren gereizt zu werden, meine Opernbücher bezeugen es — aber doch etwas.

Sie haben Sich freilich oft mit sehr mittelmäßigem Texte begnügt, sagte ich.

Wenn es nur das gewesen wäre! rief Rossini aus. Ich habe in Italien nie ein fertiges Textbuch gehabt, wenn ich zu schreiben anfing; — ich componirte die Introductionen, ehe noch die folgende Nummer gedichtet war. Und wie oft hatte ich nicht zu Dichtern Leute, die zwar nicht übel schrieben, aber keine Idee hatten von den Erfordernissen des Musikers — ich mußte mit ihnen arbeiten, statt daß sie es für mich thaten.

Das hatte doch auch sein Gutes, Maestro!

Ja, wenn ich nicht immer in Eile hätte schreiben müssen. Als ich bei Barbaja in Neapel angestellt war, mußte ich mich um alles, was die Oper anging, bekümmern, alle Proben überwachen — Barbaja bezahlte keine Rechnung, die ich nicht unterschrieben — und dabei hatte ich mich verbindlich gemacht, zwei Opern jährlich zu schreiben.

Und schrieben deren vier, schaltete ich ein.

Ich hatte zuweilen einen Urlaub, den ich benutzte; mein ganzes Gehalt betrug ja doch nur achttausend Francs. Freilich wohnte ich im Hause Barbaja's und hatte für keine Wirthschaft zu sorgen.

Barbaja muß doch in seiner Art ein genialer Mensch gewesen sein.

Er betrieb seine Sache mit einer gewissen Großartigkeit und setzte seinen besonderen Stolz darein, die bestmögliche Oper zu haben. Das gelang ihm denn auch, wiewohl mit bedeutenden Geldopfern. Aber er konnte sie leicht bringen, da er als Pachter der öffentlichen Spiele ungeheure Summen verdiente. Sein Unglück war seine außerordentliche Reizbarkeit und seine Eitelkeit. Er glaubte, Alles selbst am besten zu wissen, wodurch er es mit den meisten Menschen verdarb. Seine Bauten haben ihm unermeßliche Summen verschlungen, und er hinterließ schließlich seinem Sohne nur eine Million.

Nur eine Million! sagte ich klagend.

Er hätte ihm ein Dutzend lassen können, erwiderte der Maestro.

Da muß man ihm freilich eine Thräne des Mitleids zollen.

Welch ein herrliches Orchester war damals in San

Carlo! rief Rossini aus. Festa, von dem ich Ihnen vorhin sprach, war ein eminenter Dirigent. Das damalige Orchester in Neapel war nächst dem der großen Oper in Paris das beste, welches mir je im Theater vorgekommen.

Letzteres ist noch immer vortrefflich, sagte ich; indeß habe ich in Beziehung auf Kraft nie einen tiefen Eindruck davon gehabt.

Das Haus ist zu groß, entgegnete der Maestro; ich verabscheue überhaupt diese allzu großen Häuser — sie tödten Alles. Der Einfluß der Localität ist gar nicht stark genug anzuschlagen. Versetzen Sie das Orchester des Conservatoire mit all seiner Herrlichkeit in die große Oper — es wird nicht mehr zu erkennen sein.

Versetzen wir uns, lieber Maestro, in den Salon, wo uns unsere Gemahlinnen sehnsüchtig erwarten, sagte ich, das Gespräch unterbrechend. Wenn wir länger hier bleiben, werden wir ausgescholten.

Eh bien, allons!

9.

Wir sprachen eines Tages lange von Cherubini. Rossini, der in der größten Vertrautheit mit ihm und seiner Familie gelebt, erzählte manche mir unbekannte

Begebenheiten. Es war die Rede von seinem eigenthümlichen Charakter, in welchem eine wahre Gutmüthigkeit unter einer etwas rauhen Schale verborgen lag, die er oft zuerst hervorkehrte. Auch ich wußte dem Maestro allerlei Züge mitzutheilen, die ihn interessirten. „Es ist hier und da etwas von dem verdrießlichen Wesen, das er zuweilen hatte, in seine Musik übergegangen," sagte er endlich. „Aber welch ein großer Musiker! Und der bravste Mann, den man sich denken kann. Wissen Sie aber irgend einen Componisten, der sich in seinem Style so vollständig umgewandelt?"

Seine früheren italienischen Opern lassen freilich den Componisten der Medea nicht im Entferntesten ahnen, entgegnete ich. Er hielt aber auch nichts von diesen Werken und schrieb mir einst, da ich mir einige davon zur Durchsicht ausgebeten, es seien Versuche eines jungen Mannes, der eben die Schulbank verlassen.

Dennoch habe ich ihm eines Tages durch Reminiscenzen aus seinem Giulio Sabini große Freude gemacht, sagte Rossini.

Wie das?

Er hatte diese Oper für den Tenoristen Babini geschrieben, von welchem ich später Gesang-Unterricht erhalten. Babini hatte mir Vieles daraus vorgesungen, dessen ich mich noch erinnerte, als ich nach Paris kam.

Eines Tages, nach Tische, setzte ich mich bei Cherubini ans Clavier und sang ihm diese Gesänge seiner ersten Jugend. Er wußte sich vor Erstaunen kaum zu fassen, da er natürlich den Zusammenhang nicht errathen konnte, — aber die Thränen kamen ihm in die Augen.

Es lagen wohl etwa vierzig Jahre dazwischen, sagte ich, das mußte ihn ergreifen! — Und daß Sie es ihm zu Gehör brachten!

Haben Sie auch noch den alten Salieri gekannt? und Winter? fragte Rossini.

Keinen von Beiden.

Ich habe letzteren in Mailand gesehen, erzählte der Maestro, als er dort seinen Maometto II. aufführte. Es waren sehr hübsche Sachen in dieser Oper; namentlich erinnere ich mich eines Terzetts, in welchem eine Person hinter der Scene eine breit angelegte Cantilene hatte, während die beiden anderen auf der Bühne ein dramatisches Duett durchführten; es war vortrefflich gemacht und sehr wirksam. Was mich an Winter genirte, war seine Unappetitlichkeit. Er war ein Mann von hohem imponirendem Aeußern, aber Reinlichkeit war nicht seine starke Seite.

O weh!

Eines Tages lud er mich zu Tische ein. Es kam eine große Schüssel Polpetti's, von welchen er mir und

sich selbst auf orientalische Weise, mit den Fingern, vorlegte. Für mich war hiermit das Diner zu Ende.

Das ist ein schauerlicher Vorfall. Und Salieri? den haben Sie in Wien gesehen? fragte ich.

Allerdings, der gute, alte Herr! Er hatte damals die Leidenschaft, Canons zu componiren, und kam ziemlich regelmäßig alle Tage zum Nachtische zu uns.

Um Canons zu componiren?

Um sie sich vorsingen zu lassen. Meine Frau und ich, David und Nozari, die gewöhnlich mit uns zusammen speisten, wir bildeten ein ganz anständiges Vocal-Quartett. Zuletzt wurde es uns aber ganz schwindelig von diesen unendlichen Canons, und wir baten ihn, etwas damit einzuhalten.

Seine Oper Axur gehört unter meine frühesten musikalischen Erinnerungen, sagte ich.

Sie enthält vortreffliche Stücke, wie alle seine Opern. In seiner Grotta di Trofonio ist er freilich hinter dem Dichter zurückgeblieben, das Libretto von Casti ist ein wahres Meisterwerk. Der arme Salieri! hat man ihm nicht vorgeworfen, er sei schuld an dem Tode Mozart's? sagte Rossini, sich etwas ereifernd.

Es glaubt Niemand daran, erwiderte ich beschwichtigend.

Gleichviel, man hatte diese Schändlichkeit sehr ernst-

haft verbreitet. Ich habe ihn eines Tages, nach einem Canon, geradezu gefragt: „Haben Sie wirkich Mozart vergiftet?“ Er pflanzte sich stolz vor mir auf, und sagte: „Sehen Sie mich einmal genau an, sehe ich aus wie ein Mörder?“ Das war nun wahrlich nicht der Fall.

Eifersüchtig mag er auf Mozart doch gewesen sein, warf ich hin.

Das ist sehr wahrscheinlich, erwiderte Rossini, aber Sie werden mir zugestehen, daß von da bis zum Giftmischen noch ein weiter Weg ist.

Der Gottlob nicht leicht eingeschlagen wird, die Componisten würden ja sterben wie die Fliegen. Aber da wir von diesen alten Herren sprechen, sagen Sie mir doch etwas von Simon Mair, von dem ich leider so viel wie nichts kenne. Hatte er eine starke Erfindungsgabe?

Er machte sich einen so großen Namen vielleicht weniger hiedurch, als daß er in Italien zuerst das dramatische Element mehr zur Geltung brachte. Auch auf die Erweiterung der Instrumentation bei uns zu Lande haben er und Paer den größten Einfluß gehabt.

Ich habe ihn in seinem höchsten Alter in Verona einmal eine Messe dirigiren sehen, sagte ich, eigentlich dirigiren *hören*, denn er übertönte Chor und Orchester

durch das Dreinschlagen mit einer Papierrolle, welche ihm als Taktstock diente.

Es war ein würdiger Mann, sagte Rossini, und von umfassender wissenschaftlicher Bildung. Seine Medea, die er in späteren Jahren für Neapel componirte, ist eine ausgezeichnete Oper.

Welche Ausdehnung hat die italienische Oper doch gewonnen seit den Zeiten Metastasio's, fing ich an, wo ein paar Dutzend Arien und ein kleiner Chor den musikalischen Inhalt eines lyrischen Drama's ausmachten!

Die Recitative nicht zu vergessen, sagte der Maestro, die von den guten Componisten vortrefflich behandelt wurden und mit welchen die bedeutenden Sänger der damaligen Zeit oft mehr wirkten und sich größeren Beifall erwarben, als mit den Bravour-Arien. Letztere waren dem Texte nach eigentlich ganz und gar hors d'oeuvres. Sie enthielten irgend ein pathetisches Bild oder wiederholten höchstens einen Ausdruck von Empfindungen, die vorher schon zur Genüge ausgesprochen waren. Aber Metastasio hat, nach Zeno, das große Verdienst, unsere Sprache recht eigentlich für die Musik zubereitet zu haben. Er hat eine wahre Auslese wohlklingender, sangbarer Wörter in Anwendung gebracht und bleibt hierin für alle Zeiten mustergültig. Kennen Sie Compositionen von Jomelli?

Kirchen-Compositionen, aber keine Opern, antwortete ich.

Er ist der genialste unserer Componisten aus jener Zeit, fuhr Rossini fort. Keiner wußte die Stimme so zu behandeln. Seine langsamen Sätze namentlich, sind oft von wunderbarer melodischer Schönheit.

Man würde aber doch wohl heutigen Tages keine Wirkung mehr damit erzielen, sagte ich fragend.

Die Formen sind in unserer Kunst freilich so wandelbar und so wichtig, entgegnete Rossini. Auch würde jetzt Niemand jene Sachen singen können, es gehört eine Ausdauer der Respiration dazu, deren nur die Castraten fähig waren, sei es nun daß ihre gründlichen Studien oder ihre körperliche Constitution ihnen dazu verholfen.

Die früheren italienischen Sänger müssen sich übrigens doch noch ganz andere Freiheiten genommen haben als die unserer Zeit, sagte ich, wenn man die Berichte über ihre außerordentliche Virtuosität vergleicht mit den einfachen Gesängen, welche die Componisten oft für sie schrieben.

Freilich spielten die damaligen Opern-Componisten meist eine ziemlich untergeordnete Rolle und lieferten den Sängern gewöhnlich nur Skizzen, welche jene nach Belieben ausfüllten. Indeß Männer wie Durante, wie

Lotti und Jomelli werden doch für alle Zeiten große Meister bleiben, rief Rossini aus.

10.

Im Sommer des Jahres 1836 war Rossini eine Woche in Frankfurt. Zur selben Zeit befand sich auch Felix Mendelssohn dort, und ich hatte die Freude, beinahe täglich die beiden Männer, von welchen der eine sein letztes, der andere sein erstes großes Werk geschrieben, im elterlichen Hause zusammen zu sehen. Die einnehmende Persönlichkeit des berühmten Maestro bezwang auch Mendelssohn, und er spielte demselben vor, so viel und was er nur verlangte, eigene und fremde Compositionen. Rossini gedachte mit großem Interesse jener Tage und führte das Gespräch auf den uns so früh entrissenen Meister zurück. Er erzählte uns, daß er auch dessen Octett in Florenz gut aufführen gehört, und ich mußte ihm die Sinfonie in A-moll mit einer sehr tüchtigen Pianistin aus Paris, Madame Pfeifer, die sich in Trouville befand, vierhändig vorspielen. Mit welcher Feinheit, mit welchem Geiste wußte Mendelssohn doch das kleinste Motiv zu behandeln! sagte er darauf. Wie kommt es nur, daß er keine Opern geschrieben? Hat man ihn denn nicht von Seiten aller Theater dazu aufgefordert?

Sie kennen unsere deutschen Theaterverhältnisse nicht, lieber Maestro. Man versucht es mit den Werken aller Zeiten und aller Völker, von Gluck und von Balfe bis zu Verdi, und überläßt es den lebenden deutschen Tonsetzern, wenn sie mögen, hier und da einen Versuch zu wagen; eine Oper zu bestellen, das fällt nicht leicht irgend einer Theater-Direction ein.

Aber wenn man die jungen Talente nicht ermuthigt, wenn man ihnen nicht Gelegenheit giebt, sich Erfahrungen zu sammeln, so kann ja nichts daraus werden! rief Rossini aus. Es wird auch nichts daraus, entgegnete ich. Ein Beethoven, ein Weber schreiben einmal ein paar Meisterwerke, aber von einer lebendig sich fortbildenden deutschen National-Oper sind wir so weit entfernt, wie jemals. Ich glaube übrigens, daß die deutschen Componisten immer eine vorwiegende Neigung für die Instrumentalmusik behalten werden.

Sie fangen gewöhnlich bei der Instrumentalmusik an, sagte Rossini, was es ihnen vielleicht schwer macht, sich später den Bedingungen der Gesangmusik zu fügen. Sie haben Mühe, einfach zu werden, während es den Italienern schwer wird, nicht platt zu sein.

Sie sind sehr streng, Maestro; freilich mag es die schwierigste Aufgabe sein, in der Einfachheit edel zu bleiben. Ich muß dabei wieder auf mein Bedauern

zurückkommen, daß Sie nach dem Tell nicht fortgefahren haben, für die große Oper zu schreiben. Hatten Sie nicht die Absicht, einen Faust zu componiren?

Es war lange ein Lieblingsgedanke von mir, und ich hatte mit Jouy schon ein ganzes Scenario entworfen. Natürlich auf Grundlage des Goethe'schen Gedichtes. Um diese Zeit entstand aber eine wahre Faustwuth in Paris, jedes Theater hatte seinen aparten Faust, was mir in etwas die Lust daran verdarb. Dazwischen kam die Juli-Revolution; die große Oper, vorher ein königliches Institut, ging in die Hände eines Privat-Unternehmers über, meine Mutter war gestorben, meinem Vater war der Aufenthalt in Paris unleidlich, da er kein Französisch verstand, — so löste ich denn den Contract auf, der mich eigentlich verpflichtete, noch vier große Opern zu liefern, und zog es vor, in der Heimath ruhig zu bleiben und meinem alten Vater seine letzten Lebensjahre zu erheitern. Ich war fern von meiner armen Mutter, als sie geendet; das war mir ein unendlicher Kummer gewesen, und ich hatte die größte Angst, es werde mir mit meinem Vater eben so gehen.

Und so zogen Sie nach Ihrem heimathlichen Bologna, wo ich Sie im Jahre 38 fand, als Sie gerade Eintritts-Karten zu einer öffentlichen Prüfung

des Liceo unterschrieben. Sie haben Sich damals dieses Institutes sehr angenommen.

Ich habe während meines Aufenthaltes in Bologna bis zum Jahre 49 dafür gethan, was in meinen Kräften stand. War es doch die Schule, die mir einst meine Ausbildung gewährt! Und ich hatte auch meinen Spaß daran, mir von den Jungens, die ein vollständiges Orchster bildeten, alle möglichen Orchesterwerke vorspielen zu lassen. Das klang zwar oft wie Kraut und Rüben, aber es war doch jung und frisch und vergnüglich.

Sie zogen den Aufenthalt in Bologna dem in Florenz vor? fragte ich.

Bologna ist meine eigentliche Heimath, und es herrscht dort ein ungezwungenes, gemüthliches Treiben. Florenz ist schon mehr eine Hofstadt, und das ist nicht meine Sache, wenn ich auch gern all der Freundlichkeit gedenke, welche der Großherzog mir fortwährend erzeigt.

Aber mir scheint, es hat Sie nie sehr genirt, illustrissimo Maëstro, mit hohen und höchsten Herrschaften umzugehen, und Gelegenheit dazu ist Ihnen auch genug geworden. Sie nahmen ja Theil am Congreß von Verona!

Ich ging auf die Einladung des Fürsten Metternich hin, welcher mir einen höchst liebenswürdigen Brief

geschrieben. Da ich le Dieu de l'harmonie sei, hieß es darin, so möchte ich doch hinkommen, wo man der Harmonie so sehr bedürfe. Wenn sie mit Cantaten herzustellen gewesen wäre, so hätte ich sie zu Stande gebracht — ich mußte deren in der kürzesten Zeit fünf Stück componiren, für die Negozianti und für die Nobili, für das Fest der Concordia — was weiß ich alles!

Wie brachten Sie das aber zu Stande?

Ich fügte zum Theil ältere Sachen an einander und legte neue Texte unter — indeß war das auch eine Arbeit, mit der ich kaum fertig werden konnte. Bei einem Chor auf die Eintracht geschah es, daß das Wort Alleanza auf einen jammervollen chromatischen Seufzer zu stehen kam; ich hatte keine Zeit, das zu ändern, doch hielt ich es für angemessen, den Fürsten Metternich von diesem traurigen Spiele des Zufalls im Voraus zu benachrichtigen.

Er erkannte vielleicht darin das Werk einer höheren Fügung, sagte ich.

Wenigstens fügte er sich lachend darein, fuhr der Maestro fort. Aber das Fest, welches in der Arena Statt hatte, war wunderbar schön und ist mir noch lebhaft in der Erinnerung. Das Einzige, was mich dabei genirte, war, daß ich, um meine Cantate zu dirigiren,

unter einer ungeheuren Statue der Concordia zu stehen kam, und fortwährend fürchten mußte, sie würde mir auf den Kopf fallen.

Das würde eine auf den Kopf gefallene Eintracht gegeben haben!

Merci! Aber es war ein fabelhaftes Treiben damals in diesem Verona. Ich wurde dort unter Anderen dem Kaiser Alexander vorgestellt. Er und König Georg der Vierte von England waren die liebenswürdigsten gekrönten Häupter, die mir je vorgekommen. Von dem Reize der Persönlichkeit des letzteren kann man sich kaum eine Idee machen. Aber auch Alexander war ein prächtiger, wahrhaft bestechender Mann. Ich ging von da nach Venedig, um die Semiramide zu schreiben. Dort fanden sich wieder viele jener hohen Herren ein und auch Fürst Metternich, der sich ungemein für Musik interessirte und wirklich etwas davon verstand. Er wohnte alle Abende in der Fenice den Proben meiner neuen Oper bei und schien mir sehr glücklich, sich dort seinen politischen Kreisen etwas entziehen zu können.

Bei der Geschichte der chromatischen Alleanza, sagte ich, fällt mir ein, daß man erzählt, Sie hätten bei Besetzung des Kirchenstaates durch die Oesterreicher von dem neuen Gouverneur von Bologna eine Can-

tate befohlen bekommen und den Auftrag in der Weise ausgeführt, daß Sie einem viel gesungenen patriotischen Liede von Ihrer Composition spöttischer Weise den neuen Text unterlegt.

Es ist kein wahres Wort daran, man ließ mich ruhig, und ich hatte wahrlich keine Lust, mit diesen gestrengen Herren zu spaßen. Ich habe mich nie irgendwie in Politik gemischt. Ich war Musiker und es ist mir nie eingefallen, etwas Anderes sein zu wollen, wenn ich auch an dem, was in der Welt vorgeht, und namentlich an dem Schicksale meines Vaterlandes, den lebhaftesten Antheil nehme. Erlebt und beobachtet habe ich freilich gar mancherlei.

11.

Nach Tisch rauchte ich gewöhnlich eine Cigarre mit Rossini. Er cultivirt die edle Kunst des Rauchens erst seit kurzer Zeit, während er das Schnupfen, das er fast leidenschaftlich liebte, seiner Gesundheit wegen aufgegeben. Als er mir eines Abends mit täglich sich wiederholender Großmuth eine Regalia anbot, bemerkte er dazu:

Diese Art Cigarren ist zuerst für Ferdinand den Siebenten angefertigt worden, woher sie ihren Namen trägt.

Der König hatte einen feinen Geschmack, sagte ich, indem ich behaglich der Cigarre eine große Rauchwolke entzog.

Er rauchte den ganzen Tag, sagte Rossini. Als ich mit Aguado einen kurzen Ausflug nach Madrid machte, hatte ich die Ehre, ihm vorgestellt zu werden. Er empfing mich in Gegenwart der Königin rauchend. Sein Aeußeres war gerade nicht übermäßig reizend, oder auch nur reinlich. Nachdem einige Redensarten gewechselt worden, bot er mir eine zum guten Theil schon abgerauchte Cigarre freundlichst an, aber ich verneigte mich dankend, ohne sie anzunehmen. Sie haben Unrecht, zu verweigern, sagte mir Maria Christina mit halber Stimme und auf gut Neapolitanisch; das ist eine Gunst, die nicht Jedermann widerfährt. Königin, erwiderte ich ihr auf gleiche Weise (ich kannte sie aus früherer Zeit von Neapel her), erstens rauche ich nicht, zweitens würde ich unter diesen Umständen für die Folgen nicht einstehen können. Die Königin lachte, und meine Keckheit hatte keine weiteren Folgen.

Es war aber auch eine Gunstbezeigung, die jedenfalls ihre bedenkliche Seite hatte.

Desto unbedenklicher war die Huld, welche mir Don Francisco, der Bruder des Königs, angedeihen ließ. Maria Christina hatte mich schon ahnen lassen, daß

ich einen gewaltigen Bewunderer in ihm finden würde, und mir anempfohlen, nach der Audienz beim Könige mich unverzüglich zu ihm zu begeben. Ich fand ihn mit seiner Gemahlin allein und musicirend, ich glaube, einer meiner Opern lag auf dem Fortepiano aufgeschlagen. Nach kurzem Gespräch wandte sich Don Francisco mir freundlichst zu und sagte, er habe mich um eine besondere Gefälligkeit zu bitten. Erlauben Sie mir, Ihnen die Arie des Assur vorzutragen, aber dramatisch. Etwas verwundert setzte ich mich, um zu begleiten, ans Clavier und wußte noch nicht recht, wo das hinaus wollte, als der Prinz nach dem anderen Ende des Salons ging, dort eine theatralische Haltung annahm und nun, zum größten Ergötzen seiner Gemahlin, die Arie mit allerlei Bewegungen und Geberden vorzutragen begann. Ich muß sagen, daß ich nie etwas Aehnliches erlebt hatte.

Beneidenswerther Maestro, der Sie sind! rief ich aus, nicht allein die Pasta und die Malibran, nein, ein Sprößling von Heinrich IV. hatten Sie zu Ihrem Dolmetscher. Aber jene Tour nach Madrid war auch die Veranlassung zu Ihrem Stabat mater?

Ich habe es für einen Freund Aguado's, einen geistlichen Herrn, componirt, es war rein eine Sache der Gefälligkeit, und ich hatte nicht daran gedacht, es

zu veröffentlichen. Es ist ja auch eigentlich nur mezzo serio gehalten, und ich ließ ursprünglich drei Stücke von Tadolini hinein componiren, da ich krank wurde und nicht zur rechten Zeit damit fertig geworden wäre. Schon die große Berühmtheit des Stabat mater von Pergolese würde mich abgehalten haben, denselben Text für die Oeffentlichkeit zu bearbeiten.

Halten Sie das Stabat mater von Pergolese so hoch? ich habe es freilich nie aufführen hören, aber beim Durchlesen fand ich mehr schöne Einzelheiten darin, als daß es mich als Ganzes sehr angesprochen hätte.

Ich habe es einstens in Neapel aufführen lassen, und es machte eine treffliche Wirkung. Aber es müssen zwei schöne Stimmen sein, sie müssen es gut vortragen und sogar hier und da gewissen veralteten Stellen durch edlen Ausdruck nachhelfen. Auch muß man die ursprüngliche einfache Instrumentation beibehalten. Neuerdings hat man es von großen Chören mit moderner Orchestrirung, ich weiß nicht, wo, gegeben — das ist ein ganz verfehltes Unternehmen.

Mir schien es doch immer, sagte ich, als ob Pergolese einen etwas übertrieben großen Ruf habe. Er ist freilich jung gestorben. Auch giebt es Leute genug, die ihn mit Palestrina verwechseln, und die von Einem

so wenig wissen, als vom Andern. Ist denn etwas an der vielgenannten Serva Padrona?

O ja, erwiderte Rossini, und statt weiterer Ausführungen, sang er eine Anzahl Motive aus der alten Oper.

Eine gewisse Sensibilität spricht sich in den Compositionen Pergolese's aus, das muß ich zugestehen, nahm ich wieder das Wort, und ich muß sagen, daß ich bei zunehmenden Jahren immer mehr dem einfach Ausdrucksvollen mich zuwende. Es ist sonderbar!

Das ist gar nicht sonderbar, erwiderte der Maestro, und das wird sich immer mehr steigern.

Eigentlich sollte doch die Jugend die Zeit derartiger Empfindungen sein, entgegnete ich.

In der Jugend, sagte Rossini, liebt und macht man Manches, weil es neu, ungewöhnlich scheint. Aber das Herz entwickelt sich im Familienleben, in der Liebe zu Kindern, in reiferen Jahren — Sie werden sehen, daß ich Recht habe.

Ich bin ganz geneigt, es zu glauben, lieber Maestro! Der große Einfluß, den unser Leben, unsere Umgebung auf uns, auch als Künstler, ausübt, den wird ja Niemand läugnen wollen.

Wenigstens ich, entgegnete Rossini, war immer im höchsten Grade abhängig von äußeren Einflüssen. Die

verschiedenen Städte, in denen ich schrieb, regten mich verschiedenartig an; auch fügte ich mich dem verschiedenen Geschmacke der in einem oder dem anderen Publikum vorwaltete. So konnten sie in Venedig mein Crescendo nie genug bekommen, ich gab ihnen denn auch in Hülle und Fülle davon, obschon ich es selbst schon satt hatte. In Neapel durfte ich es bei Seite lassen, man mochte es dort nicht einmal.

Haben Sie vielen Aufführungen Ihrer Werke als ruhiger Zuhörer beigewohnt? frug ich den Maestro.

Hinter der Scene war ich oft genug zugegen, im Zuschauerraume niemals.

Niemals?

Ich machte auch in dieser Beziehung eine Erfahrung, die mir den Spaß daran verdarb. Eines Abends sollte ich in Mailand mit einem Freunde nach Hause gehen, zu einem Risotto. Es war noch etwas zu früh, und da wir an der Scala vorüberkamen, wo man meine Pietra di paragone gab, so schleppte mich mein Wirth, fast wider meinen Willen, mit ins Parterre. Es wurde gerade ein Terzett gesungen, welches zu den besseren Stücken der Oper gehörte; aber meine Nachbarn, weit entfernt, davon erbaut zu sein, ergingen sich über mich und meine Musik in den tollsten Schmähungen und ließen kein gutes Haar an mir.

Dergleichen öfter zu erfahren, dazu verspürte ich späterhin keine Neigung, da man in solchen Fällen für Jeden Partei nehmen kann, nur nicht für sich selbst.

Diese Pietra di paragone hat also eine gewisse Rolle in Ihrem Leben gespielt, denn wenn ich mich nicht irre, verdanken Sie ihr, von der Conscription losgekommen zu sein.

Allerdings, ich sollte Soldat werden, und es war an kein Loskommen zu denken, weil ich Hauseigenthümer war. Und welch ein Eigenthümer! Mein Schloß brachte mir jährlich vierzig Livre ein. Aber der Erfolg jener Oper stimmte den befehlhabenden General in Mailand günstig für mich — er wandte sich an den Vice-König Eugen, der gerade abwesend, und ich wurde friedlicheren Beschäftigungen erhalten.

Aber vielleicht nicht weniger aufreibenden, sagte ich.

Ein Fiasco ist doch keine Kanonenkugel, entgegnete der Maestro, und es giebt Leute genug, die alt dabei werden.

12.

Als ich eines Tages Rossini Einiges vorspielte, bat er mich auch, wie gewöhnlich, um ein paar Bach'sche Fugen. Diese vermaledeiten Fugen! brach er nachher komisch ärgerlich aus. Als ich auf dem Liceo in Bologna war, lernte ich die Ouverture zur Zauberflöte

kennen, und die stieg mir dermaßen zu Kopf, daß ich ein ähnliches Opus versuchen wollte. Ich machte mich daran, schrieb eine fugirte Ouverture, ließ sie ausschreiben und führte sie auf. Als ich sie aber gehört, wurde ich so wüthend über den Effect meines Machwerks, daß ich Partitur und Stimmen in Gegenwart meiner Mitschüler und Zuhörer in tausend Stücke zerriß.

Das war eine große Uebereilung, Maestro; das Stück würde Ihnen später großen Spaß gemacht haben.

Man hat immer etwas Besseres zu thun, als sich mit vergangenen Thorheiten zu beschäftigen, entgegnete Rossini.

Bei diesen Fugen fällt mir Ihr kürzlich verstorbener Raimondi ein — der muß ja ein wahrer Hexenmeister gewesen sein. So ein Oratorium zu schreiben, welches sich nach einander und neben einander und über einander aufführen läßt — wenn es kein Durcheinander gab, so war es schon erstaunenswerth.

Er war wirklich in solchen Künsten sehr geschickt, sagte der Maestro, und hat sich in den abenteuerlichsten Combinationen versucht. Hingegen war seine Theatermusik schlecht und langweilig, und erst mit einem seiner letzten Werke, mit dem Ventaglio, machte er einiges

Glück. Während ich in Neapel war, verschaffte ich ihm eine Anstellung am Theater, um ihm etwas zu verdienen zu geben — er mußte die Balletmusik überwachen und einrichten — eine traurige Beschäftigung für einen gelehrten Musiker. Später fand er im Conservatoire zu Palermo eine ehrenvolle Stelle, er that aber nirgends allzu lange gut.

Ein leidenschaftlicher Musikliebhaber in Köln, erzählte ich, wandte sich nach Aufführung seines Oratoriums in Rom an ihn, und fragte bei ihm an, ob man wohl eine Abschrift davon erhalten könne. Raimondi verlangte dafür die Bagatelle von 60,000 Francs. Sein Erfolg mußte ihn verrückt gemacht haben.

Das sollte mich nicht wundern, sagte Rossini, er hatte nie zwei Piaster zu gleicher Zeit besessen und nie einen solchen Triumph erlebt.

Wir wurden unterbrochen durch eine graziöse französische Dame, die sich dem Maestro vorstellen ließ und ihm im Laufe des Gesprächs enthusiastisch dankte für alle genußreichen Stunden, die seine Musik ihr schon verschafft. Dergleichen kam nun freilich alle Tage vor, aber die Wärme, mit der viele Personen ihre Empfindungen aussprachen, hatte wirklich zuweilen etwas Rührendes.

Trotzdem Sie an dergleichen gewohnt sind, Maestro,

sagte ich zu Rossini, muß die Art und Weise, wie man sich Ihnen hier nähert, doch wohlthuend für Sie sein.

Aufmerksamkeiten, die von Herzen kommen, haben gewiß immer etwas Wohlthuendes, entgegnete er.

Man muß es den Franzosen zugestehen, daß sie im höchsten Grade die Gabe besitzen, ihre Verehrung für bedeutende Menschen auf die liebenswürdigste Weise kund zu thun.

Gewiß, entgegnete Rossini, wenn sie einem nur weniger Complimente dabei machen, einem weniger von seinen Werken sprechen wollten! Und das können sie nicht lassen, von den höchsten Ständen an bis hinab zum Concierge. Ich glaube, daß ich noch keinen Franzosen gekannt, der mich nicht gefragt hätte, welche meiner Opern mir die liebste sei. Sie können Sich denken, wie wenig ich dazu gemacht bin, auf eine derartige Discussion einzugehen. Sie sind freundlich und anerkennend, die Franzosen, aber sie thun des Guten zuweilen zu viel.

Mögen Sie die italienische Weise lieber? fragte ich.

In Italien zeichnen sie sich durch eine edle Gleichgültigkeit aus, antwortete Rossini, man kann auch nach dieser Seite des Guten zu viel thun.

Sie haben Sich gewiß weder diesseits noch jenseits

der Alpen zu beklagen, Maestro, sagte ich lachend, und dort kommt auch ein stolzer Sohn Albions, der Sie anbetet — er erzählte mir gestern von dem Abende, an welchem er zum ersten Male Ihre Musik gehört und Sie gesehen, und hatte dabei die Thränen in den Augen.

Ich habe von Engländern Aufmerksamkeiten erlebt, wie man sie nicht leicht wieder finden wird. So ist mir das Benehmen des Herzogs von Devonshire unvergeßlich.

Was hat er Ihnen angethan, Maestro?

Ich befand mich auf der Durchreise nach London auf einen Tag in Mailand, begann Rossini. Der Herzog von Devonshire war eben dort anwesend, und ein Bekannter, der sich gerade zu demselben zu verfügen im Begriffe stand, ließ nicht von mir ab, ehe ich ihn dahin begleitete, obschon mein Reise-Costume nicht dazu gemacht war, in dem Salon eines englischen Edelmanns zu figuriren. Der Herzog, der ein großer Musikliebhaber, überschüttete mich mit Liebenswürdigkeit, wir speisten sehr heiter zusammen, und nach Tische sang ich ihm Einiges vor.

Das war ein schlechter Moment, sagte ich.

So behaupten die Sänger, erwiderte der Maestro, aber ich muß sagen, daß ich niemals lieber und besser

gesungen, als nach einem guten Diner. Um aber auf den Herzog zurück zu kommen, muß ich noch hinzufügen, daß er mir die einflußreichsten Empfehlungsbriefe gab, die mir in London sehr nützlich wurden. Er selbst war während meiner Anwesenheit in England dort nicht zugegen.

Bis jetzt geht Alles mit sehr natürlichen Dingen zu, lieber Maestro.

Ein Bißchen Geduld, mio caro, fuhr Rossini fort. Zwanzig Jahre waren seit jener Zeit vergangen, ich hatte den Herzog nie wieder gesehen. Eines Morgens in aller Frühe gehe ich in Bologna auf den Markt. Sie müssen wissen, daß es nichts Aehnliches giebt, wie den Markt von Bologna. Von dem Reichthum der Produkte, die da aufgespeichert sind, macht man sich gar keine Vorstellung, und es gehörte zu meinen Lieblings-Beschäftigungen, dort umher zu schlendern. Zu meiner Verwunderung sehe ich in der Mitte des Platzes einen Gentleman aufgepflanzt, der ganz gemüthlich eine Cigarre raucht. Ich nähere mich ihm, und sobald er meiner ansichtig wird, streckt er mir mit freundlicher Ruhe die Hand zum Gruße entgegen. Es war der Herzog von Devonshire. Ich freue mich, Ihnen schon hier zu begegnen, in einigen Stunden wollte ich Sie ohnedies besuchen, begann er, ich kenne

Ihre Wohnung und Ihre Gewohnheiten. — Wir plauderten eine Weile heiter zusammen, ich begleitete ihn nach seinem Hôtel, und später machte er mir den angekündigten Besuch. Ich bin noch sehr in Ihrer Schuld, sagte er mir beim Abschied, Sie haben mir in Mailand so viele Freude gemacht, und ich fand bisher keine Gelegenheit, mich zu revanchiren. Bei diesen Worten überreichte er mir eine überaus reiche Tabatière. Es war gewiß bei Weitem weniger die Kostbarkeit des Geschenkes, als die außerordentliche Aufmerksamkeit des Gebers, die mir große Freude machte. Nach zwanzig Jahren einer vermeintlichen Schuld auf diese Weise zu gedenken! und er war mir gar nichts, ich war ihm Verbindlichkeiten schuldig.

Es kommt darauf an, wie man es ansieht, sagte ich; jedenfalls war das Benehmen des Herzogs edelmännisch, im besten Sinne des Wortes. Aber wir sollen heute nicht ungestört plaudern können, da kommt ein eleganter Pianiste-Compositeur, der es sicherlich auf Sie abgesehen hat.

Wenn er mir nur keine Phantasie über Motive aus meinen Opern vorspielen will, sagte Rossini, nichts in der Welt langweilt mich mehr, als diese Art von Geklimper, und man muß sich hinterher noch bedanken für die Ehre, die einem angethan wird.

Das Gewitter, das ihn bedrohte, zog am Maestro vorüber. Es war übrigens der letzte Abend, den er in Trouville zubrachte. Am folgenden Morgen fuhr er von da ab, ich begleitete ihn noch an seinen Wagen; obschon ich ihn nach wenigen Tagen in Paris wieder finden sollte, war mir's doch weich ums Herz, als er abfuhr.

„Ich erwarte Sie Freitag zu Tisch, caro Ferdinando," rief er mir noch zu, „Freitag und alle Tage," rief Madame Rossini.

Ich ging nach Hause, mit dem halb wehmüthigen, halb wohlthuenden Gefühl, einige für mich denkwürdige Wochen verlebt zu haben. Möge der Leser dieser, wie ich am Schlusse sehe, allzu fragmentarischen Erinnerungsblätter aus denselben einigermaßen ein Bild bekommen von einer der genialsten und liebenswürdigsten Persönlichkeiten dieses Jahrhunderts, einem Manne, welcher neben allen seinen hervorragenden Eigenschaften die sehr anzuempfehlende Tugend besitzt, dem Schreiber dieser Zeilen überaus wohl zu wollen.

Nachruf

an

Robert Schumann.

Gestern Abends gaben wir Schumann das letzte Geleite! — Die jungen Sängerbrüder der Concordia trugen den einfachen Sarg, welchen ein Lorbeerkranz schmückte. Joachim, Brahms und Dietrich, die ihm im Leben so nahe gestanden, gingen voran, der Geistliche folgte, neben ihm der Bürgermeister von Bonn, dem sich eine bedeutende Anzahl würdiger Männer angeschlossen. Feierlich erklangen die Töne erzener Instrumente, erzener Melodien, jener Choräle, die nun schon durch Jahrhunderte so manche Freude, so vieles Leid verklären. Feierlich bewegte sich der Zug durch die Straßen Bonns, dessen Einwohner ihm mit theilnehmenden Blicken zu folgen schienen. Auf dem Friedhofe angelangt, bildete sich ein Kreis um das offene Grab. Hinab ward der Sarg gesenkt — aus den

dichten Reihen schlüpfte hier und da eine zarte Frauengestalt hervor und ließ einen Strauß, einen Kranz ihren Händen entgleiten auf den Sarg in der Tiefe — es dauerte nicht länger, als man eine Thräne weint. Herr Pastor Wiesmann aber ergriff eine Schaufel voll Erde und warf sie hinab, und sprach die alten, gefesteten Worte: „Von der Erde bist du kommen, zur Erde mußt du werden", und betete. Und darauf sprach er ernste Worte über die Gaben und Schicksale des Verewigten, und die Sänger der Concordia sangen ein wehmüthig Lied. Und wieder ertönte eine feierliche Choralweise — und wir nahmen Jeder eine Hand voll Erde und warfen sie hinab — eine letzte, arme, kalte Liebesgabe! Unterdessen war die Sonne hinabgesunken, und Alles löste sich auf in unbestimmte Massen und Schatten — und die Menge, welche noch eben zusammengehalten gewesen war von einem gemeinschaftlichen Gegenstande ihres Antheils, zerstreute sich, wie ja Alles schnell auseinanderfällt, wo die bindende Kraft zu wirken aufgehört, wo der gestaltende Kern der Vernichtung anheimgefallen. Armer Schumann! Und doch durften einstens Könige Dich beneiden! Du beherrschtest mit einem goldnen Scepter eine herrlich tönende Welt, und schufst und wirktest darin mit Kraft und Freiheit.

Und viele der Besten schlossen sich Dir an, gaben sich Dir hin, begeisterten Dich durch ihre Begeisterung und lohnten Dir durch die tiefste Neigung. Und welch eine Liebe schmückte Dein Leben! Ein Weib, angethan mit der Strahlenkrone des Genius, stand Dir zur Seite, und Du warst ihr wie der Tochter der Vater und wie der Braut der Bräutigam und wie dem Jünger der Meister und wie dem Gläubigen der Heilige. Und als sie nicht mehr an Deiner Seite sein und von Deinen Wegen jedes Steinchen entfernen durfte, da fühltest Du mitten in Träumen und Leiden aus der Ferne ihre schützende Hand, und als der Engel des Todes Mitleiden mit Dir hatte und sich Deiner geängstigten Seele nahte, um ihr wieder zu Licht und zu Freiheit zu verhelfen, da begegnete in den letzten Stunden Dein Blick dem ihren, und liebeverklärt zog Dein müder Geist von hinnen. Dein müder Geist! Zu viel hattest Du ihm abverlangt. Was in geweihter Stunde dem dankbar Empfangenden zu Theil werden mag, das fordertest Du als ein Recht jeden Augenblickes. Und wie in den Orangen-Hainen Italiens in stets sich drängender Ueppigkeit Blüthen und Früchte an demselben Zweige prangen, so sollte Dein Genius in ununterbrochenem Keimen und Blühen und Reifen seine goldenen Aepfel Dir zu Füßen legen. Lange ge-

horchte er willig — und wer vermöchte zu sagen, wie er sich mit Dir entzweite? Ach, vielleicht war es nur ein kurzes Schmollen, wie es ja zwischen den besten Freunden vorkommt, und nur unseren blöden Augen erschien es wie ein Zerwürfniß, und Ihr seid wieder im besten Einvernehmen und lächelt über alles, was wir hier von Euch sprachen, und lächelt milde und verzeiht uns!

Aber ich fürchte kein Lächeln niederer oder höherer Geister, lieber Schumann, wenn ich von der Hoheit Deines Strebens spreche, und von seiner Wahrhaftigkeit und Treue. Du warst ein echter Künstler, und was darin liegt von kräftigem, unbestechlichem Wollen, von hingebender Thätigkeit, von ausharrendem Muthe, das wissen nicht Viele. Und du warst milde und gut — und gerecht gegen Andere, soweit es zu sein einem sterblichen Menschen verliehen ist. Aus Deinen Melodien schimmert die Anmuth einer holden Seele, strahlt die Wärme eines liebenden Herzens. Stille saßest Du da und horchtest dem Wogen und Tönen und Fluthen in Deinem Innern, und all den wundersamen Harmonien, die da lebten wie die Blumen auf dem Grunde des Meeres — aber den Einflüsterungen kleinlicher Eitelkeit, die allzu oft mit Melodien und Accorden zusammen summen in der Seele des Tonkünstlers, denen

gabst Du kein Gehör — sie suchten Dich auch wohl gar nicht heim, denn sie wußten, es war verlorne Mühe!

Aber Deine Werke sind Dir zu desto schönerem Schmucke geworden, und werden Deinen Namen besser zieren, als verliehene Auszeichnungen es je zu thun vermocht. Um die Grabesstätte, welche die Stadt Bonn auf ihrem schönen, an großen Erinnerungen reichen Friedhofe Dir ausgesucht, sind fünf junge Platanen gepflanzt. Die Schattenfülle, die sie in späten Jahren um Deinen Grabeshügel verbreiten werden, sei das Bild von der Wirkung Deiner Schöpfungen.

Und Du ruhe jetzt, trefflicher Meister, wenn Ruhe unsterblichen Geistern beschieden, und freue Dich des Vielen, Guten und Schönen, das Du geschaffen in Worten und in Tönen, und aller Liebe und Verehrung freue Dich, die Dir da blüht in so vielen Herzen im großen deutschen Vaterlande!

Nach der Bestattung Grunwald's.

Ein Sarg voller Blumen- und Lorbeerkränze — die ergreifenden Töne eines Männerchores — die feierlichen Klänge eines Militär-Orchesters — ein unübersehbarer Zug von Knaben, Jünglingen, Männern — eine lange Reihe von Wagen — wehmüthig-ernste Gesichter an allen Fenstern und gar manches Auge darunter in Thränen — wem galten alle diese Zeichen ehrender Theilnahme in dem geschäftigen Köln, von dem man rühmend und tadelnd sagt, es bleibe ihm gar keine Zeit, so sparsam müsse es damit umgehen?

Brachte man einen Reichen zu Grabe, durch dessen Güte und Freigebigkeit Hunderte eine Erleichterung ihrer Sorgen fanden? Mit nichten.

War es ein Mächtiger, dessen Urtheil, dessen Ausspruch ein Lebensglück fördern oder brechen konnte? Ein Vornehmer, dessen Nähe schon für Viele gleich wärmendem Sonnenschein gewesen?

Ach nein! Alles das galt einem jungen Geiger. Er war nicht reich und nicht einflußreich — er war nicht einmal berühmt. Aber er war gut, milde, einfach und bescheiden, und er spielte wunderschön, und Tausende verdanken ihm herrliche Genüsse, und die Menschen sind dankbarer, als sie es — freilich gar oft — zu sein scheinen.

Das zeigte sich wieder einmal heute.

Denn es ist nichts oder wenig, im festlich erleuchteten Saale dem Künstler, der Einen so eben berauscht, Beifall zu klatschen — aber zur bestimmten Stunde sich einfinden und einen langen, staubigen Weg, den Weg nach dem Kirchhofe, unter glühenden Sonnenstrahlen zurücklegen, nur um sich selbst sagen zu können, „ich habe dem armen Jungen die letzte Ehre erwiesen" — das ist Anerkennung und anerkennenswerth.

Und alle diese Menschen durchdrang nur eine Empfindung, erfüllte nur ein Gedanke — „wie schade, daß ein solches Dasein im besten Aufstreben geknickt werden mußte!"

Mußte — denn es trug den Keim des frühen Todes seit Jahren in sich. Und die das wußten und erkannten, die überschlich gar oft ein bängliches Gefühl, wenn sie die Kraftanstrengungen des strebsamen jungen Mannes gewahrten, die sein Leben verkürzten, während

sie es werthvoller machten. Aber sie durften nur schonend mahnen — und sie mahnten vergeblich.

Weise Männer haben es ausgesprochen, besser sei, gar nicht geboren sein. Und den Tod in der Jugend preisen von jeher die Dichter. Zur Erkenntniß des ersten Ausspruches fehlt auch dem Verstande des Verständigsten jeder Anhaltspunkt. Mit dem Preise des frühen Todes hat es aber seine besondere Bewandtniß. Wenn ein Alexander, ein Rafael, ein Mozart in der Blüthe der Jahre dahinstarben, so war jede Minute ihres Daseins von tausendfacher Lebenskraft erfüllt gewesen. Wenn aber ein begabter Mensch, wie der dahingeraffte Freund, einer ruhig schönen Entwicklung mit Sicherheit entgegenging und sie wird unerbittlich unterbrochen und abgeschnitten, so ist es, trotz aller philosophischen Resignation, trotz aller gläubigen Hoffnung, menschlich und gerecht und gut, der Klage Worte zu verleihen. Wir beweinen es — ja —, daß ein solches Talent der Welt entrissen worden, daß eine so edle Pflanze, in der Blüthe vom kalten Hauche des Todes berührt, keine Zeit mehr fand, ihre kostbare Frucht zu zeitigen. Und wir beklagen den Jüngling, dem so Vieles lächelte, daß er so schnell diese schöne Erde verlassen mußte, verlassen die Frühlingspracht und die Liebe der Seinen und den Kreis der Freunde

und der Schüler und die liebe Geige, mit der er so süße Unterhaltung zu pflegen wußte. Ihm hätten, nach menschlicher Voraussicht, noch schöne Tage geleuchtet.

„Alles, Alles ist eitel!" rief der königliche Weise aus. Wir aber sind weder Könige noch Weise, und wir meinen, es ist nicht eitel, sich von denen, die Einen umgeben, geliebt und geachtet zu wissen, und es ist nicht eitel, das Bewußtsein aus tiefstem Innern zu schöpfen, Hunderten und Tausenden Momente erhöhten Daseins schenken zu können. Und es ist auch nicht eitel, Jüngere lehrend zu fördern, nicht eitel, wenn auch noch so schwach, mitzubauen am großen Tempel der Schönheit, in dessen Hallen die Menschen einige Labung finden für die ewige Sehnsucht, von welcher sie erfüllt sind.

Und so hätten wir Dir, armer junger Freund, gern noch den Genuß langer, heiterer Jahre gegönnt — angefüllt von dem Glücke, welches ein milder Seelenfriede und eine göttliche Kunst verleihen können. Aber es sollte nicht sein.

Auf ein einstiges Wiedersehen verwies uns der achtungswerthe Geistliche, der gläubige Worte an seinem Sarge sprach. Gern wollen wir glauben und hoffen. Aber so lange wir auf dieser Erde wandeln und in Freude und Leid das Glück empfinden, Menschen zu

sein, wollen wir Deiner, lieber Grunwald, freundlich und dankbar gedenken. Und die sich unserem Kreise nähern, strebend oder besitzend, reicher Gaben theilhaftig oder auch nur redlichen Willens, die sollen durch die Erinnerung, die wir Dir bewahren, durch die Treue, mit welcher wir Dich im Herzen tragen, sich ermuthigt und gestärkt fühlen, mit Ernst und Liebe zu wirken und zu schaffen. Die Nachwelt bewahrt nur wenige auserlesene Namen — es ist kein geringer Lohn und er ist seltener, als es den Anschein hat, fortzublühen in den Seelen überlebender Freunde.

Karl Klingemann.

Vor einigen Wochen fand sich unter den Londoner Nachrichten dieses Blattes die Notiz: „Gestern*) starb hier der Secretär der Hannoverschen Gesandtschaft, Herr K. Klingemann." Vergebens erwartete ich von Tag zu Tag etwas Näheres über diesen Todesfall — nirgends und in keiner Weise wurde mehr desselben Erwähnung gethan. Und doch gehörte der Verstorbene jener überall dünn gesäeten Schaar auserlesener Männer, an welche, eine hervorragende Stellung in der Gesellschaft einnehmend, feinste und gediegenste Bildung, Adel der Gesinnung, aufopfernde Liebenswürdigkeit im geselligen Verkehr mit produktivem Talente verbanden. Aber er hatte sich freilich dem großen Publikum nicht hingegeben — dieses war mithin im vollsten Rechte, wenn es keine Notiz von ihm nahm, oder vielmehr, es konnte ihm keine Theilnahme schenken.

Wie viele herrliche Punkte giebt es in der Welt,

---

*) Am 25. September 1862.

die ungekannt, wie viele, deren Schönheit sich nur dem einsamen Wanderer erschlossen! Doch hören wir gern davon erzählen, und sie erregen oft eine größere Sehnsucht in uns, als die Gipfel vielberühmter Berge, vielgepriesene Ufer. Um so viel mehr darf es wohl erlaubt sein, einen größeren Kreis für einige Augenblicke bei der Erinnerung an einen Menschen verweilen zu machen, der im Leben nicht übermäßig Vielen Etwas, diesen aber unendlich Viel war.

Die äußern Schicksale Klingemanns bieten wenig Eigenthümliches. Sehr jung trat er in den Staatsdienst seines engeren Vaterlandes; bis zum Jahre 1828 war er Hannoverscher Gesandschafts-Secretär in Berlin, dann ging er in einer ähnlichen Stellung nach London, wo er bis zu seinem Tode verblieb. Seit einer Reihe von Jahren war er jedoch nicht mehr in einem wirklich diplomatischen Amte, sondern unter dem Titel Legationsrath eigentlicher Regierungsbeamter, als welcher er die vielfachen geschäftlichen Beziehungen des hannoverschen Königshauses zu dem englischen zu besorgen hatte.

Erst im reiferen Mannesalter verheirathete er sich. Seine liebenswürdige Gattin, mit welcher er unendlich glücklich war, gehört einer Familie an, welche einige sehr bedeutende Männer zu den ihrigen zählt. Wie es

gekommen, daß er so rasch dahingestorben, nachdem er wenige Wochen vorher sich als fröhlicher Wandersmann das neue Köln angesehen, habe ich nicht erfahren.

Klingemann lebte in Berlin, als das Mendelssohn-Bartholdy'sche Haus in der höchsten Blüthe stand. Es bildete den Mittelpunkt für die bedeutendsten Persönlichkeiten der damaligen Zeit, und die Leistungen des jungen Felix und seiner Schwester Fanny erregten das enthusiastische Interesse aller Musikfreunde. Klingemann, dessen eigentlichste Lebens-Elemente Poesie und Musik waren, stand mit der hochbegabten Familie im innigsten Verkehr, und das Freundschaftsverhältniß, welches er mit dem Componisten des „Paulus" geschlossen, blieb ein dauerndes für die ganze Lebenszeit desselben. Wir verdanken diesem Bunde, daß wenigstens Einiges von den poetischen Arbeiten Klingemann's veröffentlicht worden. Unter den Liedern Mendelssohn's finden sich öfters Gedichte von ihm, so vor allen das vielgesungene „Sonntagslied" — „Ringsum erschallt in Wald und Flur" — und der Text zum reizenden Singspiel: „Die Heimkehr aus der Fremde", welches Mendelssohn zur Feier der silbernen Hochzeit seiner Eltern componirt. Auch die treffliche Uebersetzung des Salomon von Händel, welche beim letzten hiesigen Musikfeste benutzt worden, ist von Klingemann gefertigt.

Die meisten seiner reizenden Gedichte finden sich aber zerstreut im Besitze seiner zahlreichen Freunde, in Briefen, Stammbüchern und dergleichen. Es würde gewiß eine lohnende Arbeit sein, dieselben zu sammeln, und, mit einer Auswahl seiner Briefe verbunden, dem größeren Publikum zugänglich zu machen. Diese letzteren, voller Geist, Witz und poetischer Auffassung, erinnern vielleicht an Jean Paul; aber sie haben dabei eine Klarheit, Einfachheit und Natürlichkeit, welche dem berühmten Schriftsteller zuweilen abhanden gekommen sind. Dabei war Klingemann in einem seltenen Grade musikalisch. Einige anspruchslose, aber sehr geschmack- und sinnvolle Liederhefte von seiner Composition sind gestochen. Was ihn aber für uns Musiker mehr als diese kleinen Productionen schätzbar machte, war sein feines inniges Verständniß des Bedeutendsten, was in unserer Kunst geschaffen worden, sein klares, scharfes, aber nie verletzendes oder auch nur anmaßendes Urtheil über Neues. Es war, was bei den sogenannten Kennern so selten der Fall, ein zu großes Stück Künstlernatur in ihm, um je anders als anregend, ermuthigend, fördernd, zu wirken.

Sein gastliches Haus in London war für Jeden, der bei ihm eingeführt, ein wahres Asyl. Vollends die Deutschen, und unter diesen die Männer der Wissen-

schaft und Kunst, fanden sich dort heimisch. Er war unermüdlich in Rath und That, und wenn man die Abende bei ihm der reizendsten Geselligkeit widmen durfte, stand er am frühen Morgen Einem bei mit seiner großen Kenntniß der englischen Verhältnisse, mit dem Einflusse seiner vielfachen Beziehungen. Gewiß wird ihm so mancher Leser dieser Zeilen eine dankbare Erinnerung zu weihen haben.

Dabei war er nach mehr als dreißigjährigem Aufenthalte in London ganz und gar Deutscher geblieben und weit entfernt von der den Deutschen anklebenden Schwäche, Vaterland und Muttersprache mehr oder weniger zu verläugnen. Mit gespanntestem, innigstem Antheil verfolgte er unsere politischen, literarischen, künstlerischen Zustände. So kam es, daß man sich nach jahrelanger Trennung vom ersten Augenblicke des Wiedersehens an gleich wieder im lebendigsten Verkehr mit ihm fühlte. Er hatte mit uns fortgelebt.

Eine echte, tiefe Menschennatur ist mit ihm dahingeschieden — eine echt deutsche Natur, und voll unbeschreiblicher Liebenswürdigkeit, Anmuth im Verkehr, voll Feinheit und Würde des Charakters.

Mögen diese Zeilen, wenn sie dem größeren Leserkreise, wie ich es dennoch fast befürchte, entweder zu viel oder zu wenig bieten, wenigstens seinen zahlreichen

Freunden einige Genugthuung gewähren und sie im Geiste vereinen in der Erinnerung an den trefflichen Dahingeschiedenen. Einer Derjenigen, die ihm näher standen, wird sich vielleicht veranlaßt finden, Mehreres und Besseres über ihn zu bringen, und statt einer mageren Silhouette das Publikum mit einem ausgeführten Bilde unseres Freundes zu beschenken. In einer Epoche wie die unserige, wo so viel Geringes sich auf die hochmüthigste Weise in den Vordergrund zu drängen sucht, ist es doppelt an der Zeit, bescheidenes Talent zu ehren, und zu zeigen, wie viel Beglückendes auch dem sprießt, der „die Welt in seinen Freunden sieht“.

Erinnerungen an den Abbate Baini.

Als ich zu Anfang der vierziger Jahre in Rom mehrmals dem Gottesdienste der Sixtinischen Kapelle beigewohnt hatte, ward mir klar, daß mir die dort zur Aufführung kommenden Musikstücke der altrömischen Schule zum großen Theile — nicht klar geworden. Wie die meisten meiner deutschen Kunstgenossen, aufgezogen an den Werken Bachs und Händels und ihrer großen Nachfolger, war mein Verhältniß zu den alten Italienern ein ziemlich fremdes und äußerliches geblieben, wenn ich auch die bekannteren und, wenn man so sagen darf, populäreren ihrer Compositionen mir öfters vorgespielt und hie und da gehört hatte. Die reine Hoheit jener Klänge imponirte mir eben so sehr als mich ihre Fremdartigkeit anzog, und ich beschloß mein Möglichstes zu thun, um in das Geheimnißvolle ihrer Combinationen einzudringen. Mein erster Schritt war, dem Abbate Baini einen Besuch abzustatten.

Baini war bekanntlich einer der bedeutendsten Forscher auf dem Gebiete der Geschichte der Tonkunst. In seinem großen Werke über Palestrina hat er, von dem Wunsche ausgehend, die ewigen Verdienste dieses seines Lieblingscomponisten ins rechte Licht zu stellen, über die ihm vorhergehenden Entwickelungen der Kirchenmusik, über die musikalischen Vorgänge beim Concil von Trient, über das Leben Palestrina's und über sein Wirken ungeahnte Aufklärungen gegeben. Der freie Gebrauch der Sammlungen und Archive des Vatikans hatte ihm hiezu einen, jedem Andern unzugänglichen Stoff geliefert, den er mit eben so viel Gelehrsamkeit als Scharfsinn zu verwerthen gewußt. Einen großen Theil seines Lebens, den bedeutendsten Theil seines Einkommens hat er an die Lösung der Aufgabe gewendet, die sämmtlichen Werke Palestrina's in Partitur zu setzen. Welche Rastlosigkeit von Nachforschung, welche Ausdauer in der Arbeit, welche Leidenschaft der Entsagung hiezu gehörten, davon kann man sich kaum einen Begriff machen. Ein großer Theil der unsterblichen Compositionen jenes außerordentlichen Meisters war in alle Winde verstreut und um einen einzigen fehlenden Bogen wieder aufzufinden, bedurfte es oft jahrelangen Suchens und — verhältnißmäßig — bedeutender Geldopfer. Baini war seit seiner Jugend Sänger, seit längeren Jahren

Director der päpstlichen Kapelle. Diese letztere Stellung war eine besondere ihm verliehene Auszeichnung, da es im Allgemeinen Sitte gewesen, die päpstlichen Sänger in der musikalischen Direction beim Gottesdienste sich abwechseln zu lassen. Man wird leicht begreifen, daß ein solcher Mann mir als derjenige erschien, bei welchem ich am Besten befriedigende, fördernde Aufklärung und Unterstützung meiner künstlerischen Wünsche zu finden hoffen durfte — und so war es auch. Baini empfing mich auf das Wohlwollendste und stellte sich mir zur Verfügung. Seine Ansicht, ich würde, um in den Palestrinastyl einzudringen, am Besten thun, mich selbst darin zu versuchen, war mir vollkommen einleuchtend. Zwei Abende der Woche wurden festgesetzt, an welchen ich ihn immer bereit finden sollte, meine Arbeiten einzusehen — und so genoß ich durch einen ganzen Winter den belehrenden Umgang des trefflichen Mannes.

Es kann natürlich hier nicht die Rede von den specifisch musikalischen Erörterungen sein, welche den Hauptbestandtheil unserer Unterhaltungen bildeten — sie sind es auch nicht — ich gestehe es bald beschämt ein — welche mir die lebhafteste Erinnerung gelassen. Von der großartigen Einfachheit, von der aufopfernden Thätigkeit, von der ruhigen Güte des seltenen Mannes ist mir hauptsächlich ein Bild geblieben, welches durch die

Eigenthümlichkeit so mancher Anschauungen, die er mit einer Art von naivem Humor darlegte, eine besondere Färbung erhält und von welchem ich gerne eine Skizze geben möchte. Vielleicht versetzt sich mancher Leser gerne mit mir auf einige Augenblicke aus der rastlosen Unruhe unseres heutigen Treibens in die stille Stube, in welcher ein Leben dahinfloß, welches in seiner prunklosen Einfachheit weder der Kraft des Thuns noch des Duldens ermangelte. Bleibt es doch immer das Höchste, was dem Menschen zu erreichen vergönnt ist, ein in seiner Art voller Mensch gewesen zu sein.

Baini war zu jener Zeit ein Sechziger von hohem Wuchse; und obschon er den Kopf schon etwas gebeugt trug, doch noch von kräftiger Haltung. Seine ernsten, ziemlich starken Gesichtszüge hatten etwas Energisches, hie und da vielleicht Hartes, konnten aber durch den Blick und ein, wenn auch gerade nicht anmuthiges, Lächeln, einen überaus milden, lieben Ausdruck gewinnen. Schön war er nicht, konnte aber doch in jugendlicheren Jahren ein stattlicher Mann gewesen sein. Vielleicht war es die nicht entschwundene Erinnerung hieran, die ihn beim Anblick einer trefflichen Zeichnung, welche der mir befreundete Maler Rudolph Lehmann von ihm gemacht, ausrufen ließ: „O, o wie häßlich!" Seine Gesundheit war durch die aufreibende Thätigkeit, der

er sich stets gewidmet, in hohem Grade untergraben. Ein Leben, welches ihm, wie er sich ausdrückte, „zwischen dem Arbeitstisch (dem tavelino) und dem Beichtstuhl“ dahin gegangen, konnte unmöglich gute Wirkungen gelassen haben. Seine Verdauung war gelähmt und er bedurfte langer, langer Stunden, um der ganz geringen leichten Kost, welche er einmal alle vierundzwanzig Stunden zu sich nahm, Herr zu werden. Oft traf ich ihn in den heftigsten Magenkrämpfen dasitzend — er machte mir ein leichtes Zeichen mit der Hand und ich wartete im Nebenzimmer in peinlicher Theilnahme bis die Krisis vorüber. Kaum aber war dies der Fall, als er auch das Gespräch in freundlichster Weise begann, ruhig und heiter und die stundenlangen heftigen Schmerzen gleichsam bei Seite legend, wie ein Buch, in dessen Lectüre man unterbrochen worden. Sehr oft fand ich ihn auch noch inmitten der Gebete, zu welchen ihn die Abendstunde verpflichtete. Er deutete mir dann ebenfalls einen Sitz und eine Partitur an, die er für mich vorbereitet, und fuhr in seiner frommen Beschäftigung ruhig fort. Von seiner wahrhaft liebenswürdigen Güte mag folgender Zug einen Beweis geben. Während er sich der Durchsicht meiner Versuche mit gewissenhaftestem Ernste hingab, schrieb ich, um während dessen nicht unbeschäftigt da zu sitzen, Compositionen

von Palestrina ab. Wenn ich nun das nächstemal wieder kam, fand ich von Baini's Hand den Text unterlegt, zu dem mir am Abende die Zeit gefehlt hatte. Ich durfte ihm für diese Mühe kaum danken und wurde fast davon gerührt, ihn sich dieser Arbeit unterziehen zu sehen.

Nachdem Baini mein Pensum der strengsten Kritik unterworfen hatte, fing er mit mir zu plaudern an. Ich habe es hier, wie bei gar manchen andern Gelegenheiten, höchlich zu bedauern, mir nicht Noten gemacht zu haben, denn gar Vieles von dem, was er mir erzählte, hatte wirklich geschichtliches Interesse. Man wird dies leicht begreifen, wenn man bedenkt, daß Baini sein ganzes Leben in Rom zugebracht und sein Geburtsjahr das Jahr 1775 gewesen. Einer ganzen Reihe von Päpsten hatte er gedient, war in nähere Berührung zu ihnen gekommen und schien mir sich einen so unbefangenen Blick über die Dinge dieser Welt gewahrt zu haben, wie er bei einem so streng gläubigen, ja in mancher Beziehung eifrigen Priester, nur irgend denkbar ist. Natürlich kam es da zu Aeußerungen, welche für Unsereinen, weniger an sich selbst als in ihrem Zusammenhange etwas Befremdliches haben. So gab er mir eines Tages die Lebensgeschichte des damaligen Papstes Gregors XVI. zum Besten und zwar,

ich darf es nicht läugnen, in einer etwas irreverentiösen Weise. Die genauen Einzelheiten sind mir entfallen, aber das weiß ich noch, daß er die Anfänge der Laufbahn des künftigen Kirchenfürsten sehr weltlichen Zufällen zuschrieb. Gregor, erzählte er, war frühe in ein Kloster getreten, in welchem er hauptsächlich dadurch sehr schnell von Stufe zu Stufe gestiegen, daß die Brüder aus Angst vor den Franzosen davon gelaufen. In ähnlichem Sinne ging es weiter, bis ich dann mit großer Unbefangenheit frug: „und wie ist er Papst geworden?“ „Das war die Sache des heiligen Geistes,“ war die Antwort. Ich mochte wohl etwas verwundert darein geschaut haben, denn Baini fuhr nach einem Augenblick beiderseitigen Schweigens sehr ernst fort: „Wie wollen Sie, daß eine Papstwahl anders als durch den heiligen Geist zu Stande kommen könne? Bedenken Sie doch, daß da eine Anzahl Männer zusammen sitzt, von welchen keiner dem andern eine solche Erhebung gönnt und daß die Wahl einstimmig zu geschehen hat! Da kann nur der heilige Geist helfen.“ — An den großen Feiertagen ist in der vordern Gallerie der Peterskirche ein Militärorchester aufgestellt, welches während der Wandlung seine Töne erschallen läßt. Ich hatte am Morgen den Functionen beigewohnt und war etwas indignirt davon gegangen, denn nach einer Einleitung,

in welcher die plötzlich erschallenden Accorde der Blechinstrumente einen sehr erhebenden Eindruck gemacht, kam ein heiteres Opernmotiv, welches sich in diesem Momente und in dieser Umgebung sehr frivol ausnahm. Als ich Baini davon gesprochen, erwiderte er: „ich predige es ihnen immer. Wenn wir unter uns sind, nun wir kennen uns (ci conosciamo!). Aber vor allen den Fremden! Was mögen die dazu sagen?“ Wie unendlich viel netter und liebenswürdiger dergleichen Bemerkungen sich im Italienischen machten als in meiner deutschen hausbackenen Uebersetzung, werde ich peinlich gewahr, indem ich sie niederschreibe.

Baini bewahrte dem Könige Friedrich Wilhelm IV., welchen er als Kronprinz kennen gelernt, und unserem berühmten Bunsen eine sehr dankbare Erinnerung — beide hatten ein großes und warmes Interesse und Verständniß der Musik zugewendet, welche ihm als das Höchste galt, und er hatte vor dem Fürsten mehrfach Aufführungen seines Sängerchors geleitet. Die Abende, an welchen diese Statt gehabt, gehörten zu der unscheinbar geringen Anzahl derer, welche Baini je außerhalb seiner Wohnung zugebracht, wenn ihn nicht seine Pflichten in die Kirche oder die Kapelle riefen. Gerne kam er auf den Geist und die Liebenswürdigkeit jener Männer zurück, und der nähere Umgang mit

Bunsen war es offenbar, welcher ihn zu einer höchst toleranten Anerkennung des Protestantismus geführt hatte. „Etwas begreife ich aber nicht," sagte er eines Abends — „die Protestanten sind gute Christen, sie verehren den Heiland wie wir — wie können sie sich nun so gleichgiltig der heiligen Jungfrau gegenüber verhalten? Sie ist ja doch die Mutter Gottes! Das kann ich nicht begreifen."

Trotz der außerordentlichen und energischen Ausdauer, mit welcher Baini sich seinen historisch-musikalischen Aufgaben zugewendet, hatte er für gar manche denselben fern liegende Dinge ein großes Interesse. Einst schlug ich ein Buch auf, in welchem er gerade gelesen hatte; es war die Geschichte des Theaters in Valenciennes. „Beschäftigen Sie sich auch mit der Bühne?" rief ich etwas erstaunt aus. „Ich habe gewiß eine der größten Sammlungen von Schriften, die darauf Bezug haben," erwiderte er, „und ich habe sie alle gelesen; das Theater interessirt mich im höchsten Grade." „Gehen Sie denn ins Theater?" frug ich noch verwunderter. „Nie habe ich einen Fuß in eines gesetzt," war seine Antwort.

Während meines Aufenthaltes in Rom dirigirte ich einen kleinen deutschen Männergesangverein, welcher ausschließlich aus deutschen Künstlern, Malern, Bild-

hauern und Architekten zusammen gesetzt war. Wir beschlossen ein Concert für den Kölner Dom zu geben, welcher damals als das Symbol der deutschen Einheit galt (ich ahnte nicht, daß er mir einst so nahe stehen sollte). Baini meinte in seiner freundlichen Gutmüthigkeit, ich sollte das Concert lieber für die im Neubau begriffene Paulskirche in Rom geben, das würde mir dort viele Freunde verschaffen. Auf ähnliche Vorschläge brachte ihn ein Miserere von Donizetti, welches letzterer zur Zeit dem Papste dedicirt hatte und das man Baini zur Durchsicht geschickt. Es war im modernsten Style mit Orchesterbegleitung geschrieben, für die päpstliche Kapelle ganz unbrauchbar. „Sehen Sie sich's doch einmal an," sagte Baini, indem er mir die rosenfarbene Partitur überreichte — „ich verstehe mich auf dergleichen Musik gar nicht, aber es scheint mir keine große Sache zu sein." Es war, ich bitte den liebenswürdigen Meister Donizetti um Verzeihung, ein äußerst flaches Produkt. „Warum eignen Sie denn dem Papste nicht etwas zu?" sagte Baini zu mir — „thun Sie es doch — im schlimmsten Falle erhalten Sie immer einen großen Haufen wunderschöner, ganz frischer Goldstücke, die Sie nach Deutschland mitnehmen können." Er wußte nicht, daß man von einer italienischen Reise nichts Anderes zurückbringt, als goldene Erinnerungen.

Das Innere der Wohnung Baini's war von einer Einfachheit und Schmucklosigkeit, die an Aermlichkeit grenzte — nur die großen Zimmer, in welchen seine kostbare Bibliothek aufgestellt war, zeigten, daß hier ein Mann in einer hervorragenden Stellung lebte. Eine ältliche Schwester, welche mir zuweilen die Thür öffnete, dann aber wie ein Schatten verschwand, führte die Haushaltung. Von Feuerung war auch während der zuweilen sehr kalten Wintertage nicht die Rede, und ein ziemlich großes irdenes Kohlenbecken stand stets auf dem Tisch, an welchem der alte Herr seine Hände wärmte. Gereist war Baini nie; ich glaube, ein Ausflug nach Bologna war die einzige Abwesenheit, die er je von Rom gemacht. Von der Kraft und der Ausdauer, die der Mann in die Erfüllung seiner Pflichten brachte, mag es eine Idee geben, wenn ich mittheile, daß er zur französischen Zeit, als das Volk vor Allen die Priester aufsuchte, welche den Franzosen nicht gehuldigt, oft achtzehn Stunden täglich im Beichtstuhl gesessen. Seine sämmtlichen Bücher und Musikalien, darunter die unschätzbare Sammlung der von ihm in Partitur gesetzten Werke Palestrina's, hat er dem Kloster zu Minerva in Rom vermacht, wo sie jedenfalls gut, vielleicht allzu gut verwahrt werden.

Baini hat auch Manches, wenn auch nicht sehr Vieles

componirt, und ein Miserere von ihm wird abwechselnd mit denen von Allegri und Baj während der Charwoche an der Sixtina aufgeführt. Es ist ein wirkungsvolles Stück, welches aber zeigt, wie unmöglich es ist, ganz aus seiner Zeit herauszutreten. Denn obschon Baini ausschließlich in der alten Kirchenmusik gelebt und neuere Musik wenig gelesen und vielleicht nie aufführen gehört, wenn ich die ausnehme, die einem so zu sagen durch die Atmosphäre zugeführt wird, so enthält doch jenes, der Schreibweise nach im strengsten Style componirtes Miserere eine Anzahl Stellen, welche das neunzehnte Jahrhundert auch dem Laien verrathen. Uebrigens erwähnte Baini gar nie seiner eigenen Compositionen, und die ausgezeichnete Stellung, die seinem Miserere zu Theil wurde, war das Resultat des großen Eindruckes, welchen dasselbe, als er es probiren ließ, dem sixtinischen Sängerchore gemacht. Meinen Versuchen im Palestrinastyl gegenüber zeigte der würdige Mann die unerbittlichste Strenge, und erst gegen Ende des Winters gelang es mir ein kurzes Stück zu schreiben, welches er vollständig gelten ließ — ich habe es zur Erinnerung an jene schönen römischen Tage aufbewahrt.

Nach meiner Rückkehr nach Deutschland schickte ich Baini ein Exemplar der Partitur meiner Zerstörung

Jerusulems und später die Partituren des Requiems und der C moll-Messe von Mozart, sowie der C dur-Messe von Beethoven. Ich kann es mir nicht versagen, die Briefe, die ich bei dieser Gelegenheit von ihm erhielt, abdrucken zu lassen, und zwar im Originaltexte. Sie zu übersetzen ist mir in keiner Beziehung möglich. Es mag sein, daß ich mir durch Veröffentlichung des ersten derselben den Schein gebe, mein Lob verkünden zu wollen — ich wage es darauf hin mit dem Bewußtsein, daß es mir nur darum zu thun ist, das allzu unvollständige Bild des verehrten Mannes durch seine lieben, wenn auch für mich viel zu schmeichelhaften Worte zu vervollständigen. Hier sind sie:

Pregiatissimo Signore ed amico,

finalmente per mezzo del Sr. . . . Pittore e Ritrattista ho saputo la di lei dimora in cotesta sua patria, onde mi reco a dovere di diriggerle questa mia non solo per ringraziarla del graditissimo dono che mi favorì nella Partitura del suo Oratario, La Distruzione di Gerusalemme, ma eziandio per rallegrarmene seco lei avendovi ammirato i bellissimi Cori magistrali e degni tanto dalle di Lei artistiche cognizioni, quanto del moltissimo genio che vi domina per ogni dove. Jo la prego in nome

della buona musica di non lasciare oziosi i talenti de' quali l'ha abbondantemente fornito la generosa man del Creatore, ma facendoli fruttare al fine nobile in reso da Dio, sottenere col suo esempio e con la sua opera il cadente buon gusto e la quasi perduta filosofia musicale. Tanto oso sperare dall' amore, che, quando ho avuto il bene di avvicinarla, ho costantemente in lei riconosciuto per ogni maniera di verità.

La supplico etc.

Im zweiten heißt es nach dem Eingange:

beniamo allo splendido dono, che mi ha con tanta generosità favorito, onde farmi ammirare le bellezze musicali della Germania sagra. Il Sig. Marstalla (Marstaller) Console di Prussia non era ancor giunto in Roma e fu prevenuto dalle di Lei pregiatissima di partecipazione: circa la metà di Ottobre è poi venuto e per mezzo d'un impiegato dell' Ambascia Austriaca di mia conoscenza mi ha recapitato il di Lei regalo, cioè la Partitura del famoso Requiem di Mozart, la bellissima Messa in C-molle dello stesso Autore e la Messa del capriccioso Beethoven piena di ascenzioni pindariche felicemente condotte. La ringrazio som-

mamente e la mia collezione audrà quindì in poi superba per il dono e per la memoria del donatore.

La prego etc.

Giuseppe Baini.

Im Jahre 1844 starb der vortreffliche Mann. Sein Tod war für die päpstliche Kapelle nicht allein ein schwerer, sondern ein ganz entsetzlicher Verlust. In der Geschichte der Tonkunst werden seine Werke und sein Name ewig leben.

Josephine Lang, die Lieder-Componistin.

Als ich vor einigen Jahren Mendelssohn's Reisebriefe in diesen Blättern besprach, gab ich den Auszug eines aus München datirten, in welchem er sich enthusiastisch äußert über das Talent „der kleinen L." „Sie habe die Gabe, Lieder zu componiren und sie zu singen", sagt der unvergeßliche Künstler, „wie er nie etwas gehört", und er meint, „wen die nicht packten, der fühle überhaupt gar nichts". Josephine Lang (sie war es, welche Mendelssohn so begeisterte) hat nicht aufgehört, schöne Lieder zu singen, wenn auch die liebliche Stimme, mit welcher sie sie zu jener Zeit vortrug, dahingeschwunden sein mag. Durch alle Wechselfälle des Lebens ist ihr die Muse treu geblieben, und als produktive Tonkünstlerin wird sie wenige oder keine Rivalinnen haben. Wie kommt es doch, daß ihr Name und ihre Gesänge dem größeren Publikum verhältnißmäßig so wenig bekannt geworden? Daß eine Er-

scheinung, deren Werth noch gesteigert werden sollte durch ihre Seltenheit, einer großen Anzahl musikalisch gebildeter Personen fremd geblieben?

Vielleicht geben die folgenden Notizen darüber Aufklärung. Wenn es der Frau, der Freundin gegenüber indiscret ist, dieselben zu veröffentlichen, so wird mir die Künstlerin verzeihen. Und die freundlichen Leser und besonders die Leserinnen dieser Zeilen werden sich der letzteren gewiß mit erhöhtem Interesse zuwenden, wenn sie einen Blick gethan in die Freuden und Leiden, die der Tochter, der Gattin und Mutter beschieden.

Der 14. März 1815 war der Geburtstag Josephinens. Freude und Sorge wechselten schon an ihrer Wiege, denn sie war so klein und zart, daß ihre Eltern sie im Gegensatze zu einem vier Jahre alten Brüderchen nur das „Angstkind" nannten. Dieses Brüderchen, Ferdinand, ist nun seit lange erster Komiker am Münchener Hof-Theater und Liebling des dortigen Publikums. Musik und dramatische Kunst waren in der Familie heimisch. Die Großmutter von väterlicher Seite, Anna Lang, war eine der bedeutendsten Schauspielerinnen; die Schwester des Vaters, Margarethe, stand ihr an Talent kaum nach — sie wurde die Gattin des vielgenannten Komikers „Carl", Gründer des berühmten Carl-Theaters in Wien. Eine andere

Tante war eine liebliche Soubrette, der Vater selbst ein gediegener Geiger, seine Brüder ehrenwerthe Mitglieder der königlichen Capelle. Die Großmama und ihre Schwester von mütterlicher Seite waren ausgezeichnete Sängerinnen, die Mutter aber, Regina Lang, ein Schülerin Winter's, gehörte zu den reizendsten Erscheinungen ihrer Zeit, und die Myrra im „Unterbrochenen Opferfeste" war für sie geschrieben. Ihr Gatte entzog sie jedoch schon frühzeitig der Bühne, da ihr allzu zartes und weiches Wesen dem Treiben derselben nicht gewachsen war. Sie blieb königliche Kammer- und Capellsängerin, machte von Zeit zu Zeit als Concertsängerin Kunstreisen und wirkte als Lehrerin.

Josephine blieb, trotz der unendlichen Liebe, Sorgfalt und Sanftmuth, mit welcher die trefflichen Eltern sie erzogen, lange Zeit ein gar schüchternes, stilles, ängstliches Kind. Ihre Gespielen wußten nichts mit ihr anzufangen; sie hatte keine Freude an deren fröhlichem Treiben und zog sich dabei in einsame Winkel zurück. Hingegen konnte sie Tage lang zu den Füßen der Mutter sitzen, wenn diese musicirte, und ihre größte Freude war es, wenn Mama sie auf den Schooß nahm, ihr die Fingerchen aufs Clavier legte und sie unter tausend Liebkosungen kleine Stücklein spielen oder singen lehrte. Schon im dritten Lebensjahre wußte sie der-

gleichen rein und tactfest zu allgemeiner Bewunderung vorzutragen, und im zartesten Kindesalter sang sie mit dem Bruder und der Mutter die Terzette aus der Zauberflöte und war fähig dabei die Mittelstimme zu übernehmen. In unbewachten Augenblicken stieg sie mit Hülfe eines Fußschemels ans Clavier und suchte sich Begleitungen für ihre kleinen Lieder, worüber dann natürlich die Eltern in freudiges Erstaunen geriethen, welches sich noch steigerte, als die Kleine, die das Piano bald gar nicht mehr verlassen mochte, sich selbst Melodien erfand. Dabei blieb aber das Kind im Allgemeinen still und traurig und seine köperliche wie geistige Entwicklung, oft durch Krankheiten gestört, ging so langsam vor sich, daß die Eltern in steter Sorge blieben. Man hatte den Muth nicht, sie in die Schule zu schicken, und dem Hauslehrer wurde anempfohlen, seinen Unterricht vorläufig auf das Wesentlichste zu beschränken.

Josephine war fünf Jahre alt, als sie die erste Melodie zu Worten erfand, die sie sich ebenfalls selbst ausgedacht. Während sie, auf ihrem Schemel stehend, am Claviere sang, trat der Musiklehrer des Bruders in das Zimmer und war nicht wenig erstaunt, als er auf die Frage, woher sie das Lied habe, die Antwort erhielt, sie habe es selbst gemacht. Der unsinnige Text machte ihn lachen, aber er nahm die Feder zur Hand,

schrieb die Melodie auf und ermahnte die Eltern, der Kleinen regelmäßigen Clavierunterricht nicht länger vorzuenthalten. Der begann nun, aber mit wenig Erfolg. Ein Lehrer folgte dem anderen, ohne daß das Kind wesentlich gefördert worden wäre — die Unterrichtsstunden waren ihr qualvoll. Aber sie kam doch so viel weiter, um sich nun auch in ihrer Weise der Instrumental-Composition widmen zu können. Märsche, Walzer und andere Tänze zu erfinden und vorzuspielen, war ihre größte Lust und brachte ihr reichliche Geschenke ein. Da traf sie im neunten Jahre der erste schwere Schicksalsschlag, der Tod ihrer Mutter, den sie tiefschmerzlich empfand. Sie blieb ein paar Jahre im Hause der Großmama, wo sie, so gut es gehen wollte, weiter musicirte, mit besonderem Interesse aber dem Unterrichte beiwohnte, den diese jungen Schauspielerinnen ertheilte. Die später so bekannt gewordene Charlotte von Hagen stand zu jener Zeit unter ihrer Leitung.

Josephine mochte ungefähr elf Jahre alt sein, als ihr Vater eine zweite Ehe mit der Wittwe eines ihm befreundet gewesenen Tonkünstlers einging. Diese, eine feine, liebenswürdige, dabei energische und thätige Frau, brachte neues Leben in das Haus. Das allzu ungeordnete Wesen der kleinen Stieftochter, welcher sie sich

mit mütterlicher Liebe zuwendete, war ihr ein Gräuel. Sie gab ihr Lehrer im Zeichnen, Tanzen, in französischer Sprache, aber für die Musik wurde der rechte Mann noch immer nicht gefunden. Ihr Claviermeister schlief in der Stunde ein und überließ sie ihrem willkürlichen Treiben. Ein Zufall sollte helfen. In einer Gesellschaft im Ascher'schen Hause, wo sie sich als Wunderkind produciren mußte, war Frl. Berlinghoff anwesend, damals die angesehenste und brillanteste Pianistin Münchens. Das Talent der Kleinen erfreute sie so sehr, daß sie den Eltern anbot, ihr unentgeltlich Unterricht zu geben, und als Josephine die gütige Lehrerin spielen hörte, ging ihr eine neue Welt auf. Mit aller ihr zu Gebote stehenden Kraft gab sie sich ihren Studien hin. Und die Fortschritte entsprachen den Anstrengungen, denn schon nach einem Jahre durfte sie in einem Museums-Concerte öffentlich auftreten. Sie debutirte mit Variationen von Henri Herz, welcher damals den pianistischen Dilettantismus fast ausschließlich beherrschte.

Trotz vielfachen Leidens verlebte Josephine eine reiche Jugend. Eine ihrer liebsten Erinnerungen ist die an den oft Monate langen Aufenthalt in dem Schlosse eines Gönners ihres Vaters am Starenberger See, wo man sie gänzlich sich selbst überließ, wo Wald- und Seeluft kräftigend auf ihre zarte Gesundheit ein-

wirkte und die herrliche Natur nicht verfehlen konnte, ihr Inneres poetisch und musikalisch zu erweitern. Am einflußreichsten war für sie jedoch von frühester Kindheit an der Verkehr mit dem berühmten Maler Stieler (ihrem Taufpathen) und dessen trefflicher Familie. Im Atelier zu spielen, den Künstler arbeiten zu sehen, ihm zu lauschen, wenn er mit Begeisterung von seinem Umgange mit Goethe und Beethoven sprach, auf der Villa am Tegernsee mit ihm und den Seinigen die schöne Jahreszeit zuzubringen, wo man im Mondscheine sich singend auf dem Wasser schaukeln ließ oder sich in Alpenhütten lagerte, und vor Allem, sich von der Theilnahme und Liebe so ausgezeichneter Menschen getragen zu fühlen — das verschönte ihr Dasein und hob ihr ganzes Wesen.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß unter die musikalischen Eindrücke, welche Josephinen schon in zartester Kindheit zu Theil wurden, die damalige italienische Oper in München gehört. Ihre Mutter nahm sie ins Theater mit, behielt sie während der Aufführung auf dem Schooße, und so hörte sie, wenngleich noch im Traume, vocale Leistungen, wie sie jetzt zu den größten Seltenheiten gehören. Wenn so die Erinnerung an die Bühne zu den reizvollsten gehört, die unserer Freundin geblieben, so reiht sich derselben ein

furchtbar schreckenvolles Bild an, das des großen Theaterbrandes. Ihre Mutter war die Letzte, die mit ihr das Haus verließ — als sie eben die Treppe herunter, stürzte der Dachstuhl des Gebäudes ein. Wie durch ein Wunder wurden sie dem Untergange entzogen.

Wenige Jahre waren verstrichen und Josephine, noch ein halbes Kind, war eine der ersten Clavierlehrerinnen Münchens geworden und nicht allein im Stande, sich selbstständig die eigene Existenz zu gründen, sondern auch ihrer jetzt wenig bemittelten Familie helfend zur Seite zu stehen. Welche Genugthuung ihr dies gewähren mußte, fühlt Jeder. Aber fast war es zu viel der Arbeit für die unzulängliche Kraft. Während zahlreiche Schülerinnen den größten Theil ihrer Zeit verschlangen, besuchte sie noch ein Institut, wo sie Englisch und Italienisch lernte, und mußte die Nächte zu Hülfe nehmen, um den Ansprüchen zu genügen, die man in Gesellschaften und Concerten an sie als Pianistin machte. Und durch alles dies schlang sich eine Kette lyrischer Produktionen. Wenn sie ein Gedicht las, das sie ansprach, gestaltete es sich schon beim Durchlesen zur Musik in ihr — jedes frohe, jedes trübe Ereigniß wurde zum Embryo eines Liedes. Sie sang diese Sachen ihren begeisterten Schülerinnen vor

und von allen Seiten wurde sie nun ermuntert, angeregt, gedrängt, getrieben. So war schon eine ganze Sammlung zu Stande gekommen, aber nur auf fliegenden Blättern höchst mangelhaft notirt. Ihre Zeit war an Fremde verkauft — aber ihre musikalische Seele schaffte und wirkte, unbekümmert um alles, was um sie her vorging.

Sie spielte eines Tages, trotz Allem selbst noch ein Kind, mit den Stieler'schen Kindern, als man sie in den Salon rief, wo Besuch angekommen. Es war Felix Mendelssohn, von welchem sie noch nie hatte sprechen hören. Sie mußte ihm ihre Lieder singen, er wollte sie wiederholt hören und immer noch andere und immer mehr. Welch einen Eindruck diese Ergüsse eines im besten Sinne naiven und wahren Talentes ihm gemacht, wissen wir aus seinen Briefen. Von welchem Einflusse aber auf die ganze Entwicklung Josephinens diese Begegnung wurde, können nur die ermessen, welchen noch das Glück zu Theil geworden, Mendelssohn persönlich gekannt zu haben. Sie hörte ihn täglich spielen und phantasiren, und was er ihr sagte, wurde ihr zum Evangelium. Er schalt, daß sie ihre Zeit mit Bravour-Concertvorträgen verderbe, lenkte ihren Sinn auf die Werke der großen Meister, empfahl ihr, ihre Lieder hübsch ordentlich aufzuschreiben, schenkte

ihr Goethe's Gedichte und trieb sie an, immer und immer zu componiren. Die „merkwürdigsten Fortschritte", die sie gemacht, als er ein Jahr später wieder nach München kam, hatte sie wohl zum guten Theile seinen Anregungen zu verdanken. Diesmal ließ er sich es nicht nehmen, ihr jeden Tag von 12 bis 1 Uhr Unterricht im Generalbaß zu geben; sie zu lehren, was sie nach seinem Ausdrucke „schon von Natur wußte", wobei es ihr aber, wie sie in freudiger Erinnerung sagt, „wie Schuppen von den Augen fiel". Wie mußte es sie heben, als Mendelssohn auf ihre Lieder improvisirte, wie nur er es zu thun im Stande war, als er ihr seine Freunde Marx und Hauser zuführte, damit sie ihnen vorsinge, und sein damals entstandenes erstes Lied ohne Worte ihr zum Andenken aufschrieb! Ja, er wollte sie nach Berlin haben, wo sie bei Zelter Composition, bei seiner Schwester Clavier studiren sollte, und das junge Mädchen schwelgte in den schönsten Träumen. Aber Alles scheiterte an der Sorge des Vaters um ihre Gesundheit und — an seiner Liebe. Er konnte sich nicht entschließen, sich von seinem höchsten Glücke zu trennen. Josephinen aber wurde der Abschied von ihrem herrlichen Meister zum tiefen Wehe, zum nachhaltigsten Schmerz — für wen sollte sie nun neue Lieder erfinden, wem sie vorsingen? Für alle

Zeit blieb Mendelssohn das Ideal ihres künstlerischen Strebens.

Das Leben zog immer ernster seine Ketten um sie. Von ihrem zwölften Jahre an hatte sie täglich acht Unterrichtsstunden gegeben, nun kamen auch noch die Verpflichtungen hinzu, die ihr als königliche Hof-Capell-sängerin geworden. Nur in der Stille der Nacht oder auf nothwenig gewordenen Spaziergängen konnte sie den Eingebungen ihres Genius noch Gehör geben. Andererseits wurde ihr manche Freude zu Theil. Hohe und höchste Herrschaften aller Art interessirten sich aufs lebhafteste für sie. Könige und Königinnen, Schelling und Cornelius, Liszt und Thalberg, Lachner und Taubert, Stephen Heller und Ernst und unzählige Andere lernte sie kennen; sie wurde in die vornehmsten Kreise gezogen — ich glaube fast, sie war Mode. Aus manchen ihrer Schülerinnen, die zum größten Theile älter als die Meisterin, erwuchsen ihr, nach schwärmerisch-poetisch durchlebten Zeiten, echte Freundinnen fürs ganze Leben. Eine Reise nach Salzburg mit einer derselben verschaffte ihr die Freude, der Mutter Mozart's und deren berühmter Schwester vormusiciren zu dürfen und von Neukomm ausgezeichnet zu werden. Alles das war schön und gut, aber es stillte nicht das Bedürfniß der jungen Künstlerin nach nachhaltigerer,

höherer musikalischer Ausbildung. Sie hatte Verwandte in Wien — nach langem Zögern und Zaudern wurde beschlossen, sie dorthin gehen zu lassen. Der Koffer war gepackt, der Paß ausgefertigt, ja, der Platz im Eilwagen bezahlt — aber der Abschied wurde dem Vater so schwer, daß die Tochter in kindlicher Liebe von Allem abstand. Es war der letzte Versuch in die Weite! Denn als ein Jahr später der Vater starb, war Josephine der trefflichen Stiefmutter und einigen jüngeren Geschwistern nöthiger als je, und die schönen, hochfliegenden Plane, genährt durch Männer wie Mendelssohn, Stieler, ja, durch ihre ganze Umgebung, sie zerstoben auf immer. Dazu kam ihre schwache körperliche Organisation; blaß und schmächtig wie sie war, begriff man kaum, wie sie allen Arbeiten und Aufregungen widerstehen konnte. Auch wurde sie oft aufs Krankenlager geworfen. Eine heftige Brustentzündung machte eine Molkenkur nöthig. Königin Caroline, die ihr sehr wohl wollte, schickte sie nach dem Bade Kreuth im baierischen Hochgebirge. Der Aufenthalt daselbst wurde zum Wendepunkte ihres Lebens.

Von der herrlichen Alpenluft bald gestärkt, sang Josephine eines Tages eines ihrer Lieder. Ein junger Mann, der das Nebenzimmer bewohnte, wurde eigenthümlich davon ergriffen. Er zog Erkundigungen ein,

hörte, es sei eine „fremde Münchener Sängerin", und ließ sich ihr vorstellen. Sein Name war Christian Reinhold Köstlin. Meine Leser errathen das Weitere.

Köstlin, bekanntlich einer der ausgezeichnetsten deutschen Juristen, war zugleich im eminentesten Grade poetisch und musikalisch begabt. Unter seinem Vornamen Reinhold hat er eine große Anzahl lyrischer Stücke, Fragmente dramatischer Dichtungen, Erzählungen und Novellen veröffentlicht, welche in den weitesten Kreisen Anerkennung fanden. Dabei spielte er seinen Beethoven auswendig und hatte den tiefsten Einblick in die Kunst und Wissenschaft der Töne. Nach wenigen Tagen entstand zwischen dem jungen Paare, das sich hier so zufällig und so providentiell zusammengefunden, ein poetisch-musikalischer Briefwechsel, wie er vielleicht in den unendlichen Geschichten verliebter Seelen einzig dasteht. Täglich schickte Reinhold der Sängerin ein neues Lied, welches er am folgenden Tage componirt und zierlich aufgeschrieben zurück erhielt und das dann gemeinschaftlich aufgeführt wurde. So entstand nach und nach ein ganzer Cyklus neuer Gesänge; es entstand aber auch eine gegenseitige Neigung, leidenschaftlich, stark und tief, echt und offen und — stumm! Nach vollendeter Molkenkur zog Josephine nach Tegernsee zu ihren Freunden Stieler, Reinhold folgte ihr dahin

und gehörte bald zu den Lieblingen des schönen Kreises. Aber es nahte die Zeit der Trennung — ist Alles nur ein Traum gewesen? fragte sich das Mädchen während eines langen, kranken, traurigen Jahres. Die Antwort enthielt ein Brief Reinhold's, in welchem er sie als seine liebe Braut begrüßte. Und da kam neues Glück und neuer Jubel, und da kamen auch neue Lieder und Gesänge ohne Ende.

Im Frühjahre 1842 feierten Reinhold und Josephine ihre Vermählung; der Vater Reinhold's, Prälat v. Köstlin in Stuttgart, traute das selige Paar. Sie schwammen den Rhein hinunter. Auf dem Dampfschiffe besang Reinhold ein in den Lüften hoch über ihnen schwebendes Vöglein, und die junge Gattin erfand die Melodie dazu. Es war das einzige Lied aus jener Zeit. Nicht allein dem tiefsten Schmerze, auch dem höchsten Glücke pflegt die Muse zu entfliehen.

Reinhold, zum Professor der Rechte in Tübingen ernannt, brachte nun seine junge Gattin in das Gartenhäuschen, welches er vor der Stadt für seine Bedürfnisse gebaut hatte. In dieser „Köstlin'schen Villa", wie die Leute sie getauft haben, lebte nun das seltene Paar still, zurückgezogen und — glückselig. Die Künstlerin Josephine Lang verschwand vor der Frau Professorin — ja, die Tonkunst mußte vielfach der Kochkunst weichen.

Aber die Musik blieb stets der Schmuck des Lebens, und keine Familienfeier, kein festliches Ereigniß gingen vorüber, ohne durch Poesie und Gesang verherrlicht zu werden. Dazu kam der Umgang mit den bedeutendsten Männern, Besuche der interessantesten Art. Josephinen wurde die einzige Freude zu Theil, Uhland, Lenau, Rückert und Kerner die Melodien singen zu dürfen, zu welchen ihre Lieder sie begeistert. „Dann ist's gut," sagte Uhland eines Tages zu Köstlin, „wenn einem, wie Ihnen, die eigenen Lieder von der eigenen Frau vorgesungen werden."

Indeß die Wiegenlieder spielten die Hauptrolle! Vier Knaben und zwei Töchterchen erschienen in verhältnißmäßig kurzer Zeit auf dem Schauplatze, und das Clavier durfte zuweilen lange Monate nicht geöffnet werden. Und die Mutter erkrankte und die Kinder erkrankten, und all das Ungemach blieb nicht aus, welches unserem Leben die nöthige Abwechslung zu geben geschaffen worden ist. Und Reinhold's Vater starb, und Mendelssohn und Stieler, und die nächsten Verwandten in der Nähe und Ferne. Es kamen lange Zeiten der Trauer, wo es den tief-gemüthvollen Menschen schwer wurde, sich wieder im Leben zurecht zu finden. Doch, sie litten ja zusammen! Im Jahre 1853 aber stellte sich bei ihrem Gatten ein Hals- und Lungen-

leiden ein, welches, aller ärztlichen Hülfe zum Trotze, erbarmungslos um sich griff. Er erlag demselben nach drei peinvollen Jahren in der Blüthe seines Mannesalters und seiner höchsten geistigen Thätigkeit! — Das arme Weib sank körperlich und geistig zusammen unter dem Drucke des unendlichen Schmerzes. Man befürchtete das Schlimmste! An der Mutterliebe richtete sich die gebrochene Seele der Gattin wieder auf. Ihren unmündigen Kindern eine Stütze zu sein, alle Kräfte zusammenzuraffen, um der einen großen Pflicht zu genügen, die ihr das Schicksal auferlegt, das war es, was sie ihrem unsäglichen Jammer entriß und ihr half, ein neues Leben zu beginnen.

Man weiß, wie es mit dem Gehalte einer Professorswittwe bestellt ist; daß es nicht ausreicht zur Erziehung von sechs Kindern, ist wohl das Geringste, was man sagen kann. Die schlimmsten Sorgen stellten sich schnell ein. Josephinens Freunde riethen ihr, sich eine Wirksamkeit und eine Erwerbsquelle als Musiklehrerin zu gründen, und wie schwer es ihr auch wurde, die Pflichten der Hausfrau und Erzieherin mit dieser anstrengenden Thätigkeit zu vereinen, es mußte durchgeführt werden. Daß ihr die Schülerinnen zuflogen, daß die hohe künstlerische Kraft, welche sie schon in der Jugend bethätigt, sich auch jetzt wieder geltend machte

und ihr Einfluß in den musikalischen Kreisen Tübingens bald ein maßgebender wurde, versteht sich von selbst. Aber auch auf Josephine wirkte, trotz aller Mühen, der Verkehr mit der lernbegierigen Jugend erfrischend; sie fand Trost und Erquickung in der erneuten Hingabe an die Tonkunst, und auch die schöne Gabe des Liedes stellte sich wieder ein, wie in jenen glänzenden Jahren der münchener Zeit.

Das Allerschwerste war der vielgeprüften Frau noch aufbewahrt. Ihr ältester Sohn, Felix, welchem Mendelssohn Pathe gewesen, war 14 Jahre alt, als er, die Nacht an dem Krankenlager des Vaters zugebracht, Morgens um 9 Uhr am Altare stand, um eingesegnet zu werden, und im Laufe desselben Tages den Vater sterben sah. Das überaus zarte Gemüth des Knaben behielt von diesem tragischen Zusammentreffen einen unauslöschlichen Eindruck. Seinen Jahren weit voraus, sehr befähigt, kam Felix bald darauf nach den früheren Anordnungen des Vaters ins niedere theologische Seminar nach Blaubeuren, wo er, nach schwerer Trennung von der Mutter, vier Jahre verweilte, seinem künftigen Berufe mit Kraft und Liebe entgegen eilend. Aber nahe der Erreichung des Zieles, stellte sich ein Kopfleiden, ein Gehirnleiden ein, welches so um sich griff, daß der arme Jüngling einer Heilanstalt über-

geben werden mußte. Von Jahr zu Jahr harrte die Mutter seiner Genesung — sie harrt derselben bis auf den heutigen Tag.

Auch dieses jammervolle Ereigniß und dann wieder eine Nervenkrankheit, welche die arme Frau Monate lang mit Blindheit schlug, Arbeit und Sorge ohne Ende, nichts vermochte die geistige Kraft des genialen Weibes zu untergraben. Zu ihrem starken Glauben, zu ihrer unendlichen Liebe trat stets wieder die Hoffnung. Ihren Kindern und ihrer Kunst lebend, kämpft sie den gewaltigen Kampf durch, getragen durch ihr Bewußtsein, gehoben durch die Theilnahme und Zuneigung vieler der Besten, und immer wieder innerlich beglückt durch die Gesänge, die ihr Genius in einsamen Momenten ihr zuflüstert. Immer wieder verdankt sie ihrer echten Künstlerschaft den reichsten Segen, aber leider nicht den geringsten Segen des Reichthums.

Es ist ein müßiges Gedankenspiel, dessen man sich aber oft nicht erwehren kann, zu erwägen, wie sich das Schicksal einer ausgezeichneten Persönlichkeit entwickelt haben würde unter anderen Verhältnissen. Josephine Lang wäre in einer Weltstadt wahrscheinlich reich und berühmt geworden; sie würde aber vielleicht nicht Josephine Lang geblieben sein. Betrübend aber ist es, immer wieder zu sehen, welch trauriger Lage die Zier-

den unserer Nation so oft ausgesetzt sind. Vielleicht ist es nur die Folge unserer National-Bescheidenheit! Von der einen Seite ist man zu bescheiden, um zu bitten, von der anderen ist man zu bescheiden, um zu bieten. Möchten doch wenigstens die Männer der Macht und des Reichthums recht, recht unbescheiden werden!

Weitaus über hundert Lieder und Gesänge hat Josephine Lang veröffentlicht; sie geben in ihrer Folge das Bild einer steten Entwicklung. Die frühesten gehören der Zeit an, wo sie noch fast ein Kind, und tragen den Stempel der liebenswürdigsten Naivetät. Aber schnell wächst die Breite der melodischen Anlage, die Eigenthümlichkeit der Harmonie, die Tiefe der Auffassung, der Reichthum der Begleitungsformen. Was diese Gesänge auszeichnet, ist vor Allem die Spontaneität der Erfindung — in den einen und anderen mehr oder weniger bedeutend, findet man nie musikalische Mache oder interessante Reflexion, die Hauptkrankheit unserer Zeit. Ein anderer großer Vorzug der Lang'schen Lieder ist die Behandlung der Stimme — in jedem Tacte zeigt sich die Sängerin im besten Sinne des Wortes. Aber auch die Clavierbegleitung legt Zeugniß davon ab, daß die Tonsetzerin auf dem Instrumente gänzlich zu Hause ist. Zeigt sich auch hier und da der Einfluß, den Mendelssohn'sche und Schubert'sche

Weise auf sie ausgeübt, von Nachahmung ist nirgends eine Spur; Alles ist frisch einem echt musikalischen Gemüthe entsprossen, ohne Aengstlichkeit, ohne Peinlichkeit, ohne eine Rücksichtnahme, welcher Art sie sei. Heiter oder traurig, tief-ernst oder freudesprudelnd, stets die Stimmung eine gesunde, eben so entfernt von überspannter Melancholie als von sich selbst überbietendem Glückseligkeitsdusel. Es ist aufrichtige Musik, und ihre Aufrichtigkeit entspringt einer edlen Seele.

In musikalische Einzelheiten kann ich hier nicht eingehen — zu was sollten sie auch führen? Aber einige der Hefte will ich namhaft machen, welche mir besonders geeignet scheinen, das Interesse der Musikwelt in Anspruch zu nehmen. Vor Allem nenne ich die Werke 12 und 14. In beiden sind die Gedichte von ihrem Gatten, und es ist schade, daß der Titel es dem Uneingeweihten nicht verkündet, daß es Erzeugnisse sind, die einem so seltenen Ehebunde entsprossen. In den „Liedern des Leids" (Gedichte von Zeller) sind namentlich das erste und dritte von besonderer Schönheit der Melodie und vom tiefsten Ausdruck. In Op. 34, 36, 38 findet der Sänger reiche Auswahl mannigfaltigster Weisen. Aus früheren Werken schweben mir „Frühlingsgedränge", „Nach dem

Abschied“, „Am Morgen“, „Scheideblick“, „Frühlingsahnung“, „Sängers Lust“, „An die Entfernte“ als besonders anziehende Stücke vor. Derartige Sympathien sind aber bekanntlich ganz und gar individueller Natur. Andere werden andere Lieder vorziehen — möchten nur recht Viele sich recht Vieler bemächtigen!

Ich schließe mit eigenthümlichen Empfindungen. — Ich war ein junger Bursche, als mir Josephine Lang ihre Lieder zu meinem größten Entzücken vortrug und ich ihr meine damaligen „Capricen“ auf dem Clavier zum Besten gáb — wir sind uns nie wieder von Angesicht zu Angesicht begegnet. Aber jene Abende in München sind mir unvergeßlich geblieben, und die Erinnerung daran umschwebte mich fortwährend beim Niederschreiben dieser Zeilen. Recht sehr wünsche ich, ihr Goldglanz bildete den Grund zum ernsten Lebensbilde, für welches das herzliche Interesse des Lesers zu gewinnen sich hoffentlich nicht ganz vergeblich getrachtet habe.

Das Musikfest in Aachen 1857.

Sie haben den Wunsch ausgedrückt, geehrter Herr DuMont, Berichte aus meiner Feder über das diesjährige Musikfest in Aachen zu erhalten, da Professor Bischoff seine Gegenwart demselben entzogen, um mit dem Kölner Männergesang-Verein einige Wochen in London zuzubringen. Ich kann kaum sagen, daß ich in diesem Falle so gern wie sonst zu Ihrer Bereitschaft stehe. Richard Wagner mag Recht haben, wenn er in einem Briefe über Liszt's Compositionen ausspricht, es gehöre eine Art von Heldenmuth dazu, einen Freund zu loben — unangenehmer ist es aber, meiner Ueberzeugung nach, einen Freund zu tadeln, und ich fürchte, daß ich bei dieser Gelegenheit mehr als einmal in diesen Fall kommen werde. Ich will dabei ganz davon absehen, daß die Stellung, die Viele mir, dem Aachener Musikfest gegenüber, anzudichten geneigt sind, mich bei einem Berichte darüber mancherlei

Verdächtigungen aussetzt, denn hieraus mache ich mir, offen gestanden, nicht das Geringste. Nur zweierlei habe ich im Auge — Ihnen gefällig zu sein und meine Ueberzeugung offen und klar auszusprechen — was Der oder Jener mir dabei unterschieben mag, gilt mir völlig gleich.

Doch ich spreche viel zu lange von mir selbst — wer beschäftigt sich nicht gern mit einem so theuren Gegenstande, als das liebe Ich es ist? Aber ich reiße mich gewaltsam von mir los und versetze Sie mit der Schnelligkeit des elektrischen Telegraphen nach Aachen, auf den schönen Theaterplatz, wo schon Morgens in aller Frühe ein reges Treiben herrscht und wo ein rheinischer Musiker oder Musikfreund auf so viele bekannte Gesichter stößt, daß er kaum mehr weiß, in welchem Regierungsbezirke er sich eigentlich befindet. Es geht zur ersten General-Probe — das erste Scharmützel einer Musikschlacht beginnt, die länger als die größten Völkerschlachten, fünf Tage hindurch, dauert. Betrachten wir zuvörderst den Heerführer und die Truppen, das Terrain, den Stand der Dinge u. s. w. im Allgemeinen.

Den musikalischen Feldherrnstab hatte man Liszt anvertraut. Eine künstlerische Persönlichkeit von größerem Rufe, eine Persönlichkeit, geeigneter, das Publikum

zu interessiren, dem Feste von vorn herein einen gewissen Glanz zu verleihen, war wohl kaum zu finden. Abgesehen von der colossalen Reputation, die sich Liszt als Virtuose erworben, hat sein funkensprühendes, energisches Wesen, seine Bizarrerie und seine Liebenswürdigkeit, in Einem Worte, seine ganze Erscheinung von jeher auf die ganze Welt und vollends auf die Frauenwelt den größten Zauber ausgeübt. Und die schwindende Jugend, die bleichende Locke scheint dieser Magie nichts entziehen zu sollen. Dazu kommt die in ihrer Art wirklich einflußreiche Stellung Liszt's: à la cour comme à la ville, bei Musikern und Kritikern, in der literarischen, in der Künstler- und Theaterwelt, überall ist er zu Hause, überall hat er Gönner, Freunde, Dienstbeflissene.

Das alles ist sehr schön und gut, aber wenn es einestheils mehr ist, als nöthig, reicht es anderentheils nicht aus, — zum Dirigenten eines Musikfestes braucht man einen Dirigenten — ist nun Liszt ein Dirigent?

Ich hatte zufälliger Weise keine Gelegenheit gehabt, Liszt dirigiren zu sehen, und hatte so viel sich Widersprechendes darüber gehört, daß meine — Neugierde, nun ja, aufs höchste gespannt war. Jetzt, nachdem ich ihn in fünf großen Proben und drei großen Concerten die verschiedenartigsten Tonwerke habe einstu-

diren und aufführen hören, bin ich zur Ueberzeugung gelangt, daß Liszt kein Dirigent ist — keiner wenigstens im Verhältnisse zu der Aufgabe, die er sich stellt, zu den Ansprüchen, die man an einen solchen Mann zu machen berechtigt ist. In einer Art von Vorerinnerung, die Liszt den Partituren seiner „sinfonischen Dichtungen" hat vordrucken lassen, spricht er sich mit Recht aus gegen das „mechanische, tactmäßige, zerschnittene Auf- und Abspielen, wie es noch an manchen Orten üblich." Gewiß, es giebt nichts Tödtlicheres, als das geistlose Herunterjagen eines Tonstückes — und ohne geistige Auffassung taugt die präciseste Aufführung keinen Deut. Doch muß man auf der anderen Seite wieder zugestehen, daß das allergenaueste Zusammenspiel die Basis ist, auf welcher eine schwungvolle Ausführung so zu sagen gebaut werden muß, und kann verlangen, daß dieses genaueste Zusammenspiel durch die Art und Weise des Dirigirens ermöglicht werde. Ferner wird der Dirigent, auch wenn er nicht streng bei einem Tempo bleiben will, doch das jedesmalige Zeitmaß von der ersten Note an deutlich mitzutheilen haben. Endlich liegt eine schöne Aufführung doch nicht lediglich in einem gewissen Schwung, welcher sich von der Seele des Dirigenten aus den Ausführen den leichtmittheilt, sondern sie verlangt auch

ein liebevolles, sorgsames, echt musikalisches Eingehen in alle Einzelheiten. Gerade in letzterer Beziehung hat sich Liszt auch in jener Vorerinnerung (aber seltsamer Weise nur in der französischen Version) trefflich ausgesprochen, wenn er an den Dirigenten die Forderung macht, bald das Gleichgewicht zwischen den Instrumenten herzustellen, bald einzelne Organe oder Gruppen hervortreten zu lassen, hier eine Note, dort eine kleine Phrase hervorzuheben 2c. 2c. Das ist nun freilich alles längst bekannt, indeß konnte es doch nichts schaden, es einmal wieder drucken zu lassen. Handelte Liszt nur nach seinen Worten!

Aber noch Ansprüche anderer, in mancher Hinsicht höherer Art sind an einen Dirigenten zu stellen. Er soll bei der Anordnung eines Concert-Programms, wenn er auch durch die Verhältnisse bis zu einem gewissen Grade gebunden ist, mit Umsicht und Geschmack zu Werke gehen, er soll den Umständen Rechnung tragen und das Beste daraus zu ziehen suchen — er soll endlich seine persönlichen musikalischen Sympathien und Antipathien so viel wie möglich in den Hintergrund treten lassen, und wenn man es ihm auch nicht verargen kann, in einzelnen Fällen seine besondere Vorliebe für gewisse Werke hervortreten zu lassen, so darf er wenigstens in keinem Falle eine

Gleichgültigkeit gegen andere an den Tag legen, ohne sich selbst und seiner Aufgabe zu nahe zu treten. Auch hier gilt das alte Wort: „Was du nicht willst das dir geschieht, das thu auch keinem Andern nicht!"

Ich kann nun nicht umhin, es hier schon auszusprechen, daß Liszt wenigstens in Aachen den meisten der genannten Anforderungen nicht genügt hat, behalte mir aber die Darlegung des Einzelnen beim Einzelnen vor.

Das musikalische Heer, welches Liszt zur Disposition gestellt war, um bei meinem früheren Vergleiche zu bleiben, war ein vortreffliches. Man weiß, daß die Truppen-Aufzählungen, wie bei Budget-Aufstellungen, die Zahlen mit einiger Freiheit behandelt werden, und wir wollen es ununtersucht lassen, ob es wirklich genau 566 Ausübende waren, ob der Sopran 91, der Alt 88 Stimmen stark war, — es ist dies im Grunde gleichgültig. Chor und Orchster waren vortrefflich und in einem so günstigen Verhältnisse sowohl zu einander, als zum Local, wie es nur bei so schwierigen Umständen ermöglicht werden kann. Der Chor war äußerst klangvoll; wenn auch Baß und Sopran etwas mehr als billig hervortraten, so war doch auch der Tenor sehr frisch und wohlklingend, der Alt voll, wenn auch nicht immer kräftig genug. Aachen scheint an schönen

Stimmen sehr reich zu sein, was auch bei einigen anderen Gelegenheiten zu Tage trat. Herr v. Turanyi, bekanntlich Musikdirector in Aachen, hatte durch ein sehr gewissenhaftes Einstudiren des Chors dem Fest-Dirigenten trefflich vorgearbeitet, und da im Allgemeinen Aufführungen größerer Vocalwerke in Aachen seltener sind, als in anderen Städten der Rheinprovinz, so sind seine Leistungen in dieser Hinsicht doppelt anerkennenswerth. Das Orchester, in welchem etwa ein Dutzend belgischer Musiker sich befand, bestand außerdem zum größeren Theile aus Rheinländern. Jedoch hatte Liszt einige seiner besten Mannen aus Weimar mitgebracht, aus einigen anderen herzoglichen Capellen waren ebenfalls treffliche Leute herangezogen worden. Das Streich-Quartett war ausgezeichnet, die Violinen waren glänzend, die Violoncelle reich und voll, die Bässe markig und energisch; die Bratschen hätten kräftiger sein können. Auch die Blasinstrumente waren sehr gut, die Stimmung derselben im Allgemeinen rein; einige Solisten im Holze waren ausgezeichnet zu nennen, während es im Bleche nicht immer ganz geheuer zuging. Indeß war kein wesentlicher Mangel irgendwo fühlbar.

Das Terrain, das allerliebste Theater in Aachen, ist wohl den meisten Lesern Ihrer Zeitung bekannt.

Es hat den Vorzug, außerordentlich sonor zu sein, und zwar hört man an allen Plätzen desselben fast gleich gut und höchstens an manchen noch besser, als an anderen. Es ist nur zu klein für die Ausdehnung, welche unsere Musikfeste nehmen, und für das wachsende Interesse des Publikums an denselben. Die Anzahl der Zuhörer, die es aufnehmen kann, übersteigt um nicht viel die Doppelzahl der Ausübenden, was ein ganz naturwidriges Verhältniß wäre, läge die Bedeutung der Feste nicht mindestens eben so sehr in der Vereinigung der großen Menge sich betheiligender Musiker und Dilettanten, als in der Anzahl der passiv Genießenden. Die fast senkrecht steigende Aufstellung auf der nicht allzu breiten Bühne gewährt einen sehr frischen, lebendigen Anblick und erweist sich im Allgemeinen auch als der Wirkung sehr günstig.

Für die Vocal-Solo's waren Frl. Meier aus Wien, die Herren Schneider aus Leipzig, Dalle Aste aus Darmstadt, der junge Göbbels aus Aachen und eine höchst gebildete Dilettantin aus Amsterdam gewonnen. Für Frl. Meier, welche wegen Unwohlseins sich nicht betheiligen konnte trat Frau Milde vom Hoftheater in Weimar ein, eine glänzende Acquisition. War nun unter allen diesen Künstlern auch keine europäische Reputation, kein Star, wie die Engländer sagen, so

durfte man doch nach dem, was man von Einzelnen und über Einzelne derselben gehört, das Beste hoffen. Dazu kam schönes, durch einige Regengüsse etwas abgekühltes Wetter und alle die Lebens- und Wanderlust, die Frische und Heiterkeit, die „das liebliche Fest" in den Rheinlanden mit sich bringt. Waren Sie denn diesmal gar nicht aus dem Hause? Ihre Freunde aus Köln in Aachen haben oft Ihrer gedacht, am öftesten Ihr Ferdinand Hiller.

* * *

Der erste Tag brachte Beethoven's Ouverture in fugirter Form und den Messias. Ich gehöre nicht zu denen, die behaupten, man dürfe kein Musikfest ohne ein Beethoven'sches Werk geben, aber wenn man eines aufführen will, so muß man das richtige Werk an die richtige Stelle setzen. Es schien aber in diesem Falle (und bei noch einigen anderen Nummern des diesjährigen Festes), als habe man nur gewisse Componisten-Namen auf dem Programm haben wollen, gleichviel, ob durch die Compositionen selbst, ihnen und dem Publikum gedient sei. Obenbenannte Ouverture hat Beethoven bekanntlich „im Händel'schen Style" componirt, soweit Beethoven in einem anderen als seinem eigenen Style componiren konnte und wollte —

jedenfalls giebt es kein anderes Orchesterwerk von Beethoven, in welchem die begeisterte und begeisternde Schöpferkraft des großen Mannes mehr zurücktritt als in diesem — keines, welches auf ein großes und gemischtes Publikum weniger Eindruck zu machen fähig ist. Vielleicht wäre nicht viel dagegen zu sagen, wenn man es einem Händel'schen Oratorium vorhergehen ließe, dessen Sinfonia man nicht mehr aufzuführen für möglich hielte; aber da man die Ouverture zum Messias (mit Recht) gab, so war es des Guten zu viel, zwei Ouverturen in ähnlicher Form nach einander hören zu lassen, und wenn man nicht noch ein anderes Werk von Beethoven brachte, so war es besser, man gab gar keines. Die Ausführung der Ouverture war in der Einleitung ziemlich gut — das fugirte Allegro aber nahm Liszt in einem so enorm raschen Tempo, daß nichts mehr verständlich heraus kam. Möglich, daß mit einem kleinen Orchester in einer gedrängten Aufstellung eine deutliche Ausführung in einem solchen Tempo zu ermöglichen ist — wenn auch der Charakter des Tonstückes immer darunter leiden wird; — aber mit einer solchen Masse von Geigen und bei einer Aufstellung, in welcher die hinteren Spieler von den vorderen so weit getrennt sind, konnte es nicht gut werden. Die Wirkung war ein langes Geschwirr, in

welchem hier und da einmal das Hauptthema, wie ein Sonnenstrahl aus Herbstnebeln, hervor leuchtete und in welchem Alles besiegt wurde durch das Tuten vier beherzter Trompeter, welche ihre Achtelsnoten mit einer Gewalt hervorstießen, als gälte es, den Malakoffthurm einzunehmen. So ging das Werk fast spurlos vorüber, aber — es war auch Beethoven repräsentirt gewesen — „Liebster, was willst du mehr?!"

Die Wahl des Messias bedarf gewiß keiner Entschuldigung — er ist unter allen Händel'schen Werken dasjenige, welches die größte Anzahl großartiger Chöre und schöner Soli vereinigt besitzt. Nur ist es eine ein wenig bequeme Wahl, und ein weniger oft gegebenes, dem Publikum nicht so bekanntes Händel'sches Werk, wie z. B. Deborah, Josua, Salomon, Jephta, wäre vielleicht vorzuziehen gewesen. Hiermit will ich aber durchaus keine Unzufriedenheit an den Tag legen Ich bin noch nicht so weit, zu finden, daß die Arien „der Triangel- und Becken-Begleitung bedürfen, um nicht einzuschläfern, daß sie eigentlich niedrig komischer Gattung sind", „daß das Ganze einem fortwährenden Elephantengetrabe gleicht." Aber ich bin auch nicht blind genug, um vor jeder Nummer auf die Knie zu sinken, um jede veraltete Passage anzustaunen. Neben dem Großartigsten, Tiefempfundensten, im höchsten

Sinne Populärsten enthält der Messias eine Anzahl Stücke, die der Zeit, in der er geschrieben worden, allzu sehr angehören, ohne durch ewig Schönes zu entschädigen, und diese muß man weglassen, in so fern sie nicht den Zusammenhang stören. Dies geschieht denn auch allerwärts und sogar in England, wo der Messias eigentlich einen Theil der Staats-Religion bildet. Zum ersten Male in meinem Leben habe ich in der Hauptprobe in Aachen den Messias beinahe ganz ohne Auslassung gehört. Bei der Aufführung sollte es freilich anders werden — aber schlimmer.

Liszt dirigirte, mit Ausnahme einiger Sätze, fast nur einiger Stellen, den Messias mit der Ruhe eines Stoikers, der dem Tode, ja, was noch viel schlimmer ist, der Langeweile kühn ins Antlitz schaut — „kühl bis ans Herz hinan", wie eine meiner hübschesten jungen Freundinnen zu sagen pflegt. Ich glaube, das einzige Vergnügen, welches er dabei empfand, war das einer kleinen Schadenfreude bei denjenigen Stellen, bei welchen der Zopf in mehr oder weniger unverhüllter Gestalt hervortrat. Ueberzeugt, wie er es bei der allgemeinen Bekanntheit des Werkes sein konnte, daß es fast von selbst gehen würde, ließ er es gehen — nur nicht genug; denn sein Einfluß war störend, und der unbekannteste Musikdirector würde besser als er am

Dirigenten-Pult gestanden haben. Man weiß, wie lähmend die offenbare Theilnahmlosigkeit des Dirigenten, namentlich auf Orchester und Chor wirkt; die Solosänger, deren persönlicher Ehrgeiz im Spiele ist, werden natürlich weniger davon berührt. Ich erinnere mich keiner irgend bedeutenden Bemerkung, die Liszt dem Orchester gemacht, welches denn auch leidlich correct, aber ohne alle Feinheit und Auffassung, accompagnirte. Die Chöre waren, wie ich schon erwähnte, vortrefflich einstudirt, und die Schwankungen, die hier und da vorkamen, lagen darin, daß Liszt das moderne Zögern und Eilen innerhalb desselben Stückes zuweilen anzuwenden versuchte, so wenig es im Händel geht, so wenig diese großartig angelegte Musik dergleichen kleiner Nachhülfen zu ihrer Wirkung bedarf. Bei der meistentheils unbestimmten, willkürlichen Art und Weise, wie Liszt das Tempo giebt, waren die Eintritte im Chor oft unsicher, im Orchester kamen arge Fehler vor. In vielen Nummern schien sogar der Dirigent noch gar nicht mit sich selbst im Reinen über das Tempo zu sein, und es brauchte eines Tactes und mehr, um die Sache in einen ordentlichen, geregelten Gang zu bringen. Liszt macht es oft wie ein Reiter, der seinem Pferde, nachdem er ihm lange die Zügel gelassen, plötzlich und ohne Vorbereitung die Sporen einsetzt, oder

der es mitten im schärfsten Galopp mit Einem Male zum Stehen bringen will. Das sind gefährliche Experimente, und es ist immer ein reiner Glücksfall, wenn sie kein schlechtes Ende nehmen.

Trotz alledem war die Execution gerade keine schlechte — aber sie entbehrte des Schwunges, der Energie, der Genauigkeit. Die Chöre: „Sieh, das ist das Lamm Gottes" — „Der Heerde gleich", gingen vortrefflich — hingegen wurden die Prachtstücke „Hoch thut Euch auf" und das Hallelujah theilweise durch Willkürlichkeit verdorben, und von den anderen strömte keiner so recht frisch, lebendig und rein dahin. Liszt liebt nun einmal diese Musik nicht — das mag er mit sich selber ausmachen — aber wenn er sich ihr nicht hingeben kann, wenn er sie vielleicht nicht einmal recht genau kennt, so sollte er sie nicht zu dirigiren übernehmen.

Nun zu den Solisten. Ich fange bei Herrn Dalle Aste aus Darmstadt an. Er sollte die Baßpartie singen und zog sich in den Proben gut aus der Sache. Seine Stimme ist namentlich in der Mittellage sehr stark und wohlklingend, und wenn ihm auch bei manchen Stellen ein tieferes Verständniß abzugehen schien, so machte die gesunde und kräftige Weise, in der er Anderes vortrug, einen trefflichen Eindruck. Ich muß hier anticipirend mittheilen, daß Herr Dalle Aste die

Partie des Harfners in der Schumann'schen Composition vortrefflich vortrug und namentlich in der Ballade „Die drei Lieder" eine echt dramatische Auffassung zeigte. Um so mehr ist es zu beklagen, daß er sich an den Festabenden selbst nicht mehr betheiligte. Nach seinem ersten Recitativ verhinderte ihn „eine plötzliche Heiserkeit", fortzufahren; er ließ alle Arien aus und wirkte nur bei den vierstimmigen Sätzen mit. Die plötzlichen Heiserkeiten verwöhnter Sänger, die plötzlichen Ohnmachten gefühlvoller Frauen, die plötzlichen Geldverlegenheiten reisender Ritter sind Dinge, die sich der Analyse entziehen. Aber dem Messias geschah durch diese nicht beabsichtigten Auslassungen ein eben so großes Unrecht, als durch andere beabsichtigte Nichtauslassungen.

Eine liebenswürdige Dilettantin aus Amsterdam, deren Name uns nicht mitgetheilt worden (ich weiß ihn aber doch), sang die Altpartie. Ich bin ihr gegenüber parteiisch; denn sie hat voriges Jahr in ihrer Vaterstadt in meiner „Zerstörung Jerusalems" die Mezzo-Sopran-Soli mit der wahrsten Empfindung wirklich sehr schön gesungen. Die Arien des Messias liegen für ihre Stimme nicht günstig — auch schien sie inmitten der neuen Welt, die sie umgab, etwas befangen. Ihre treffliche musikalische Bildung kam aber stets zum

Vorschein, und das war nicht immer so leicht, als es sich ansah.

Herr Schneider hat sich die Sympathie der Rheinländer schon seit längerer Zeit erworben, da er vor zwei Jahren in Düsseldorf (mit der Lind) in der Schöpfung und voriges Jahr eben daselbst im Elias sang. Er ist ein echt lyrischer Tenor — seine schöne, weiche und doch recht kräftige Stimme, seine musikalische Bildung und seine ganze Empfindungsweise machen ihn besonders befähigt zum Vortrage von Gesängen, die „frisch, fromm, fröhlich, frei" und noch manches Andere sind, was im Turner-Wahlspruch nicht vorkommt. Die Tenorpartie im Messias paßt weniger für ihn, als die der anderen oben genannten Werke. Das Recitativ „Tröstet Zion" trug er sehr schön vor — in der Arie „Alle Thale" gelang ihm auch Vieles ganz vortrefflich. Die Arie „Du zerschlägst sie" bedarf jedoch eher der Klangfarbe eines sogenannten Bariton-Tenors, und wenn auch die Coloratur des Herrn Schneider eine recht tüchtige, correcte ist, so weiß er doch die Händel'schen zum Theil schwierigen Passagen nicht mit hinreichender Freiheit zu behandeln, um ihnen Charakter zu verleihen, wie es die großen Gesangs-Künstler des 18. Jahrhunderts jedenfalls verstanden. Ich würde es in solchen Fällen durchaus für keine Versündigung

halten, wenn der Sänger sich manche dieser Figuren vereinfachen und seinen Mitteln gerecht zu machen versuchte; denn das Wesentliche Händel'scher Musik ist darin sicherlich nicht enthalten.

Mit besonderer Freude komme ich jetzt auf Frau v. Milde aus Weimar zu sprechen, und um mir diese Freude, die Freude unbedingten Lobes, nicht zu schmälern, will ich noch schnell der Wahrheit gemäß einschalten, daß die sogenannten Quartette im Allgemeinen ziemlich schlecht und zuweilen gar nicht zusammen gingen. Aber Herr Dalle Aste war heiser, die Generalproben nahmen fast den ganzen Tag in Anspruch. Die Quartette sind eigentlich Chöre — „vorbei, vorbei!"

Frau v. Milde, großherzogliche Kammersängerin aus Weimar, gehört zu jenen Künstlerinnen, deren Talent in gar keinem Verhältnisse zu ihrem Rufe steht — nur daß bei ihr der seltenere Fall eintritt, unendlich viel mehr Talent als Ruf zu haben. Ich gönne es Liszt, sie in seinem Theater in Weimar zu besitzen, und das ist ein starker Beweis, wie gut ich ihm trotz allem gegenwärtigen und zukünftigen Raisonniren bin. Frau v. Milde ist eine echt deutsche Sängerin, in dem Sinne, in dem die besten musikalischen Patrioten den Ausdruck verstehen, nicht in dem allzu häufig anzuwendenden ungebildeter Naturalistik. Sie hat eine ganz

vortreffliche Schule; Stimmbildung, Intonation, Aussprache sind tadellos — und sie hat dazu die Gottesgaben, die keine Schule verleihen kann, eine schöne, eigenthümlich ergreifende Stimme, warme Empfindung, tiefe Auffassung. Das lichtvolle Recitativ „Es waren Hirten beisammen" eroberte ihr gleich alle Herzen. Die Arie „Er weidet seine Heerde" sang sie doppelt bewunderungswürdig schön, da Liszt das Tempo derselben auf unglaubliche Weise verschleppte, während er das Arioso „Schaut hin" zu schnell nahm, um der Sängerin die dazu nöthige Tonentwicklung zu lassen. „Doch du ließest ihn im Grabe nicht" und „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" waren Leistungen, welche die Ansprüche des strengsten Kritikasters ebenso befriedigen mußten, als sie den Laien mit wahrer Wonne erfüllten. Daß Liszt nachher Frau v. Milde noch die Arie „Ist Gott für uns" singen ließ, in welcher ihm das, beiläufig gesagt, von Mozart herrührende Fagott-Solo so vielen Spaß zu machen schien, war eine von den zahllosen musikalischen Sünden, die er bei diesem Musikfeste auf sich geladen und die wahrscheinlich von den Seinen jetzt zu eben so vielen Großthaten gestempelt werden müssen. Der Frau von Milde aber sende ich meinen Dank und den meiner anwesenden Freunde für die schönen unvergeßlichen Momente, welche sie uns geschenkt.

Ihre Töne klingen mir noch immer in der Seele, und ich würde sie in den schönsten Versen besingen, wenn es mir irgend möglich wäre, welche zu machen. Sie darf übrigens zufrieden sein mit dem Erfolge, den sie in Aachen errungen, denn sie hat noch mehr Herzen von dort mitgenommen, als Blumensträußchen — und das will doch wahrlich nicht wenig sagen.

Ich will aber enden, sonst kann ich nicht aufhören. Einstweilen verzeihen Sie mir meinen Enthusiasmus — es ist ein Fehler, in welchen zu fallen ich dieses Mal nicht viel Gelegenheit mehr haben werde. Doch ich will nicht zu viel versprechen — sang doch Frau v. Milde nochmals am dritten Tage!

Das Programm des zweiten Tages mußte jedem, der sich mit den aufzuführenden Compositionen bekannt machte, schon vorher in vielfacher Hinsicht, mißlungen scheinen, wenn auch die Wahl eines oder des anderen der aufzuführenden Werke, wie namentlich der Sinfonie von Schubert, eine gute war. Man schien dabei mehr im Auge gehabt zu haben, eine Folge bedeutsamer Namen als wirkungsvoller Werke zu bringen, mehr daran gedacht zu haben, was darüber geschrieben, als was davon gesungen werden könne. Schon als Musik-Masse (die Aufführung der sämmtlichen Compositionen hätte ohne Pausen mehr als vier Stunden gedauert)

war es bedenklich, und nimmt man hinzu, daß es sich um ein Musikfest handelte, so entgeht keine einzige der angesetzten Vocal-Compositionen dem Vorwurfe, wenigstens für diesen Zweck nicht geeignet gewesen zu sein.

Der große Altvater Bach war auf den früheren niederrheinischen Musikfesten nur selten, ich glaube erst zweimal, erschienen. Wenn man bedenkt, wie viele dieser Feste Mendelssohn dirigirt, wie groß sein Einfluß dabei war und wie kein Künstler mehr als gerade er für die Verbreitung und das Verständniß des tiefsinnigsten aller Componisten gethan, so muß diese anscheinende Vernachlässigung ihre besonderen Gründe haben. Diese sind denn auch in genügender Anzahl vorhanden; anstatt sie aber an dieser Stelle aufzuführen, will ich lieber von vorn herein es aussprechen, daß ich den Namen Bach auf dem diesjährigen Programme mit großer Freude begrüßt hatte. Aber die Freude dauerte nicht lange — nicht länger, als bis ich mir das aufzuführende Werk in der Nähe angesehen und die Ueberzeugung gewonnen hatte, daß die Wahl eine ganz unpassende gewesen, mochte man die Mittel, mochte man das Ziel ins Auge fassen.

„Christ unser Herr zum Jordan kam“ heißen die Anfangsworte der in Rede stehenden Bach'schen Can-

tate — sie ist zum Feste St. Johannis des Täufers componirt. Sie enthält einen sogenannten variirten Choral, einige Recitative, drei Arien und den gewöhnlichen Schluß-Choral. Der Text ist gräßlich — ein Gemisch mystischer, trivialer, zopfiger Verse, in einem Deutsch, bei welchem sich einem die Haare sträuben, wenn man noch irgend welche hat. Die Cantate enthält keinen großen Chor — die Arien, aus welchen wir Musiker immerhin mancherlei lernen können, sind für die Sänger schwer und undankbar, für ein großes Publikum langweilig — die Instrumentation, welche theilweise nicht ausgeführt ist und der Orgel bedarf, ist da, wo sie sich wie im ersten Stücke vollständig findet, nichts weniger als auf eine massenhafte Aufführung berechnet. Etwas von dem Ungenügenden der Wirkung dieses Werkes mag man wohl geahnt haben und hat ihm, mit einer Willkürlichkeit, von der ich weiter kein Aufhebens machen will, den Schluß-Chor einer anderen Cantate, Nr. 21 der Kirchen-Cantaten: „Ich hatte viel Bekümmerniß", angehängt, der großartig und kraftvoll und für die schönen Chorkräfte wie geschaffen war. Aber auch dieser sollte bei der Aufführung nicht zu der Wirkung gelangen, welche er in der Probe gemacht, da man ihm seinen, ich will nicht sagen: richtigen, aber doch besseren Platz genommen,

um ihn ans Ende des Concertes zu verlegen. Doch davon später.

„Des Sängers Fluch", Ballade, nach Uhland'schen Gedichten bearbeitet von Richard Pohl, Musik von Schumann, war die zweite der aufzuführenden Gesang-Compositionen. Der treffliche Tondichter hat dieses Werk während der letzten Jahre seiner schöpferischen Thätigkeit in Düsseldorf componirt, und wenn es auch mancherlei Schönes enthält, so kann ich mich doch nicht zur Ansicht mancher ihm nahestehenden befähigten Richter bekennen und es als eines seiner schönsten preisen. Einige lyrische Stücke darin sind anziehend und ausdrucksvoll, einige Stellen, die der Chor hat, sind von mächtiger und fast populärer Wirkung — aber das von Richard Pohl bearbeitete Gedicht leidet in der Mitte an einer großen Unklarheit, die auch auf die musikalische Bearbeitung übergegangen. Der Anfang ist etwas monoton, das Ende ausdrucksvoll, aber allzu sehr verklingend, fast absterbend, und die eigentlich dramatischen Momente sind, wie sich das in dem durch und durch lyrischen Schumann öfters findet, verwischt. Der Antheil des Solo-Soprans, der in der Bach'schen Cantate ganz unbetheiligt blieb, ist sehr gering und wirkungslos, und der Antheil des Chores ebenfalls viel zu selten, um den herrlichen Kräften, die

bei unseren rheinischen Musikfesten in Thätigkeit gesetzt sind, zu genügen. Dennoch war die Wahl dieser Vocal-Composition noch die beste unter den drei festgesetzten.

„Des Heilandes Kindheit" (L'enfance du Christ), christliche Triologie (Triologie mystique), Text und Musik von Hector Berlioz, war das letzte der aufzuführenden Werke, dasjenige, welchem von den Einen mit am meisten Mißtrauen, von den Anderen mit am meisten Neugierde entgegen gesehen wurde. Ein kleiner, der mittlere Theil dieser Composition war schon früher unter dem Namen „Die Flucht nach Aegypten" einzeln erschienen und an manchen Orten, auch bei uns in Köln, mit mehr oder weniger Erfolg aufgeführt worden. Berlioz hatte dasselbe in einem Concerte in Paris unter dem erfundenen Namen Peter Ducré's (1679) mit Beifall zu Gehör gebracht. Es wird Ihnen interessant sein, über den Ursprung desselben etwas Näheres zu erfahren, und ich lasse hier die wortgetreue Uebersetzung eines in London veröffentlichten Briefes des Autors folgen, welchen er darüber im Jahre 1852 an Ella, den bekannten Unternehmer der Musical Union, richtete und welchen ich mir aufgehoben. Er lautet, wie folgt:

Some judge of authors' names, not works and then
Nor praise, nor blame the writings, but the man.

Mein lieber Ella!

Sie fragen mich, warum das Mysterium, „Die Flucht nach Aegypten", welches in einem von Ihnen veröffentlichten Verzeichnisse meiner Werke sich befindet, die Bezeichnung trägt: „Peter Ducré, erfundenem Capellmeister, zugeschrieben." Es geschah dies in Folge eines Fehlers, den ich begangen, eines Fehlers, für welchen ich streng bestraft worden und den ich mir immer vorwerfen werde. Hier die Thatsache:

Ich befand mich eines Abends beim Baron von M —, einem einsichtsvollen und aufrichtigen Freunde der Künste, mit einem meiner alten Mitschüler von der Akademie in Rom, dem gelehrten Baumeister Duc. Alle Welt spielte, der Eine Whist, der Andere Ecarté und dgl., nur ich nicht. Ich verabscheute die Karten. Unendliche Geduld, dreißigjährige Ausdauer haben mich dahin gebracht, keines dieser Spiele zu kennen, um in keinem Falle von den Spielern, die einen Partner nöthig haben, gebraucht werden zu können.

So langweilte ich mich auf ziemlich offenbare Weise, als Duc sich zu mir wandte und sagte: Da du gar nichts thust, solltest du ein Musikstück für mein Album schreiben. Gern, erwiderte ich. Ich nehme ein Stück

Papier, ziehe eine Anzahl Linien darauf, auf welchen sich bald ein vierstimmiges Andantino für Orgel zeigt. Ich glaube in demselben den Ausdruck einer Art von mystisch ländlicher Naivetät zu finden, und der Gedanke kommt mir, Worte ähnlicher Natur darunter zu legen. Das Orgelstück verschwindet und wird zum Chor der Hirten von Bethlehem, welche ihren Abschiedsgruß dem Christuskinde singen im Augenblicke der Abreise der heiligen Familie nach Aegypten. Man unterbricht die Whist- und Ecarté-Partien, um meine Legende zu hören, und erheitert sich eben so sehr an der mittelalterlichen Färbung meiner Verse, als an der meiner Musik. Jetzt aber, sage ich zu Duc, will ich dich compromittiren und deinen Namen darunter setzen. — Welch ein Einfall! Meine Freunde wissen sehr wohl, daß ich von Composition keine Idee habe. — Ein schöner Grund, um nicht zu componiren! Aber da du zu eitel bist, um meinem Stücke deinen Namen zu leihen, so werde ich einen Namen erfinden, in welchem der deine eingeschlossen, warte! Es soll von Peter Ducré heißen, welchen ich hiermit feierlich zum Capellmeister an der heiligen Capelle zu Paris im 17. Jahrhundert einsetze. Das wird meinem Manuscripte den ganzen Werth eines archäologischen Curiosums verleihen. Gesagt, gethan, und so betrat ich den Weg Chatterton's.

Einige Tage nachher schrieb ich das folgende Stück, indem ich dieses Mal mit dem Verfassen der Worte anfing, und eine kleine fugirte Ouverture für ein kleines Orchester, in einem kleinen, unschuldigen Style, in Fis-moll ohne Leitton — ein Modus, der nicht mehr Mode ist, der dem gregorianischen Gesange ähnlich sieht, und von welchem die Gelehrten sagen werden, er sei abgeleitet von irgend einem dorischen, phrygischen oder mixolydischen Modus des alten Griechenlandes, was gar nichts zur Sache thut, was aber offenbar den melancholischen, etwas dümmlichen Charakter alter Volksweisen hervorbringt. Einen Monat später, ich dachte nicht mehr an meine retrospective Partitur, mangelte mir ein Chor in einem Concerte, welches ich zu dirigiren hatte. Es schien mir ein guter Spaß, ihn durch den Schäfer-Chor meines Mysteriums zu ersetzen, welchen ich unter dem Namen Ducré's &c. (1679) auf dem Programme anzeigte. Schon bei den Proben gewann sich diese voralterliche Musik die lebhafteste Zuneigung der Choristen. „Wo haben Sie denn das aufgegraben?" fragten sie mich. — „Aufgegraben ist beinahe das richtige Wort," antwortete ich, ohne zu schwanken, „man hat es in einem zugemauerten Schranke der heiligen Capelle bei ihrer neulichen Wiederherstellung gefunden. Aber es war

mit der alten Notation auf Pergament geschrieben, und ich hatte große Mühe, es zu entziffern."

Das Concert hat Statt, Ducré's Stück wird sehr gut aufgeführt, noch viel besser aufgenommen. Die Kritiker loben es und becomplimentiren mich über meine Entdeckung. Ein Einziger läßt einige Zweifel laut werden über Alter und Authenticität desselben. Das beweist denn doch, was Sie als Franzosenfresser auch sagen mögen, daß es überall gescheidte Leute giebt. Ein anderer Kritiker zeigt sich gerührt von dem Unglücke des armen alten Capellmeisters, dessen musikalische Inspirationen den Parisern erst nach hundertdreiundsechszig Jahren der Dunkelheit bekannt werden. Denn, setzt er hinzu, Keiner von uns hatte von ihm sprechen hören, und sogar der Dictionnaire von Fétis, der so viele außerordentliche Dinge enthält, nennt ihn nicht.

Den folgenden Sonntag besucht Duc eine schöne junge Frau, welche die alte Musik sehr liebt und eine große Verachtung für alle neuen Compositionen an den Tag legt. „Nun," fragte sie der Architekt, „wie fanden Sie unser letztes Concert?" — „Sehr gemischt, wie immer." — „Und das Stück von Pierre Ducré?" — „Köstlich, vollkommen! das ist echte Musik! Die Zeit hat ihm von seiner Frische nichts entzogen! Das ist wahre Melodie, wie wir sie bei den heutigen Com=

ponisten so selten finden. Ihr Berlioz wird nie etwas Aehnliches schreiben." — Bei diesen Worten kann Duc ein lautes Lachen nicht zurückhalten und begeht die Unbesonnenheit, zu antworten: „Aber, meine Gnädigste, das Stück ist von Berlioz — er hat es in meiner Gegenwart, auf der Ecke eines Ecartétisches geschrieben." Die schöne Dame beißt die Lippen zusammen, die Rosen des Aergers färben ihren weißen Teint, und indem sie Duc den Rücken kehrt, wirft sie ihm die grausamen Worte zu: „Berlioz ist ein impertinenter Mensch!"

Sie können Sich denken, lieber Freund, wie ich mich schämte, als Duc mir jenen Zuruf hinterbrachte. Ich beeilte mich, das Geschehene gut zu machen, indem ich demüthig unter meinem Namen das arme kleine Werk herausgab: aber auf den Titel setzte ich die Worte: „Pierre Ducré, erfundenem Capellmeister, zugeschrieben," um immer meiner strafbaren Spitzbüberei eingedenk zu sein.

Jetzt mag man sagen, was man will, mein Gewissen macht mir keinen Vorwurf mehr. Ich setze die Empfindsamkeit guter und sanfter Menschen nicht mehr in den Fall, erfundenes Unglück zu beweinen, blasse Damen in den Fall, roth zu werden, und Kritiker, die gewohnt sind, nie zu zweifeln, Zweifel zu hegen. Ich werde nicht mehr sündigen. Adieu, lieber Ella!

Möge mein trauriges Beispiel Ihnen eine Lehre sein. Versuchen Sie es nie, den musikalischen Glauben Ihrer Abonnenten irre zu leiten. Fürchten Sie die Bezeichnung, die mir zu Theil geworden. Sie wissen noch nicht, was es heißt, wenn man „frech“ gescholten wird, vollends von einer schönen, blassen Dame.

Ihr reuiger Freund

London, 10. Mai 1852.

Hector Berlioz.

Nun, die Kritiker, welche diese Composition als aus dem Jahre 1679 stammend priesen, mögen ganz geistreiche Leute sein, aber jedenfalls sind es schlechte Kunsthistoriker. Berlioz ist aber seinerseits auch im Irrthum, wenn er den Erfolg des kleinen Chores, welchen die Flucht nach Aegypten enthält, dem Umstande zuschreibt, daß er ihn unter fremdem Namen in die Welt schickte, wie sein englisches Motto beweist.

Nicht weil er einen anderen Namen, sondern weil er eine Schreibweise annahm, die einfacher, melodischer ist, als man es bei ihm gewohnt war, fand er mit dieser Composition leichteren Eingang. Wie dem auch sei — der Erfolg bewog ihn, dem ursprünglich kleinen Werkchen einen Theil vorangehen und einen anderen Theil nachfolgen zu lassen, welche zusammen mindestens

sechsmal so groß sind, als der erste Kern. Da nun in Aachen das ganze Werk auf das Programm gesetzt war und auch in den öffentlichen Proben vorkam, so wird es Ihnen vielleicht nicht unwillkommen sein, wenn ich Ihnen eine kleine Analyse, wenigstens des Stoffes, gebe. Ich werde versuchen, mich dabei so kurz wie möglich zu fassen.

Erster Theil: „Der Traum des Herodes.“ Ein „erzählender Tenor“ tritt auf und bereitet auf die nachfolgende Handlung vor. „Höret, o Christen, nun“ ꝛc. Erste Scene. Auf einer Straße in Jerusalem begegnen sich zwei römische Patrouillen. Der eine, dem Herodes nahe stehende Anführer theilt dem andern mit, wie der König fortwährend in einer Art von Gespensterfurcht lebe. „Er träumt, er zittert“ — man muß ohn' Unterlaß Wache bei ihm halten. Zweite Scene. (Der Palast des Herodes.) Herodes klagt und verwünscht das Leben, weil er in jeder Nacht ein Bild im Traume sieht, von dem er für seinen Thron und sein Leben zu fürchten hat. Er läßt (dritte und vierte Scene) die jüdischen Wahrsager kommen — diese beschwören die Geister und erfahren von ihnen, wie sie behaupten, „daß Herodes' Traum Wahrheit verkünde.“ — Sie rathen, alle Kinder umbringen zu lassen. Große Arie mit Chor voll mörderischer

Drohungen. Fünfte Scene. Im Stalle zu Bethlehem umgeben Joseph und Maria das Christuskind. (Langes Duett.) Sie bitten es, den Schäflein, die „so lind es anflehen, Blumen der Wiese zur Speise zu geben.“ Sechste Scene. Unsichtbare Engelschöre rathen der heiligen Familie, vor drohenden Gefahren nach Aegypten zu fliehen. Sie gehorcht. — Die Engel singen Hosanna!

Zweiter Theil: „Die Flucht nach Aegypten.“ „Die Hirten versammeln sich im Stalle zu Bethlehem (Ouverture) und nehmen Abschied von der heiligen Familie.“ Der erzählende Tenor tritt auf und berichtet, wie „die Pilger auf dem Zug ein schattig Plätzchen fanden und dort Rast hielten.“ „Da grast das Thier, das Kind schläft hier“, und ein unsichtbarer Chor der Engel singt dazu Alleluja.

Dritter Theil: „Die Ankunft in Saïs.“ Der erzählende Tenor verkündet, „wie sauer und mühselig der Weg durch die Wüste der heiligen Familie geworden; der Esel ist gestorben, und mit Mühe und Noth erreichen sie, halb verschmachtet, Saïs, eine gar schlimme Stadt.“ „O, hört, welch herbe Noth, welche Pein ohne Gleichen nun ihrer harrt, eh' Obdach und Brod sie empfah'n.“

Erste Scene. Im Innern der Stadt Saïs. Bittend und flehend nahen sich Joseph und Maria

einem Hause und begehren Einlaß. Sie werden als „dem räudigen Volk der Hebräer" angehörend schnöde abgewiesen. Sie wenden sich an eine andere Thür — doch „auch hier ruft man: Zurück!" wie es in der Zauberflöte heißt.

Endlich (zweite Scene) tritt ein Hausvater mit einem Chor von Ismaeliten auf und lädt sie in sein Haus. Im „Innern des Hauses" angelangt, ruft er seinen, wie es scheint, sehr zahlreichen Hausstand zusammen, um die müden Wanderer zu pflegen. Großer Chor: „Bringt frisches Wasser, Milch und reifer Trauben Fülle, und das Kindlein im Nu betten wir weich zu süßer Ruh'." Der Hausvater läßt sich nun mit Joseph in ein Gespräch ein, fragt nach Herkommen, Namen und Stand. Der Name Jesus gefällt ihm besonders. „Jesus quel nom charmant!" Es findet sich, daß auch der menschenfreundliche Wirth seines Gewerbes ein Zimmermann ist, und er sagt zu Joseph: „Genossen sind wir denn, dasselbe bin ich eben. So theilen wir der Arbeit Last und den Gewinn, mein lieber Gast! 's wird sich geben. Ist dann Jesus kräftiger schon, theilt mit euch er Arbeit und Lohn, wird ein frommer, weiser Sohn." Um den Tag nun noch recht festlich abzuschließen, befiehlt er seinen Kindern, den Gästen ein Musikstück zum Besten zu geben, und

es beginnt ein Trio für zwei Flöten und Harfe, nach welchem man sich gute Nacht sagt und sich hoffnungsreich zur Ruhe begiebt. Der erzählende Tenor tritt nun wieder auf, und indem er auf die künftigen Thaten des Heilandes hindeutet, singt er mit dem Chore:

Meine Seele, o, steh vor dem Geheimnisse stille,
Wandl' in Demuth den Stolz, geopfert sei dein Wille!
O, mein Herz, sei erfüllt von Liebe ernst und rein,
Durch sie und nur durch sie gehst zum Himmel du ein!
Amen!

Berlioz ist jedenfalls einer der geistreichsten Männer unter allen bekannten Tonkünstlern. Sein Ruf als Kritiker ist eben so groß und unbestrittener wie sein Ruf als Componist.

Es fehlen seiner Musik Eigenschaften, ohne die für viele Menschen jede Musik aufhört, Musik zu sein — sie besitzt deren aber andere eigenthümliche, welche Manchen nicht allein genügen, sondern sie enthusiasmiren. Schumann hat einen bedeutenden Theil des Berlioz'schen Talentes prägnant bezeichnet, indem er von ihm sagte, er sei ein Virtuos auf dem Orchester. In der Instrumentation hat er nicht allein Meisterhaftes geleistet, er ist in seinem Orchester-Colorit, in der Zusammenwirkung origineller, charakteristischer Klangfarben oft ganz und gar schöpferisch. Aber die

Spontaneität in der Erfindung mangelt ihm — er übersetzt sich Bilder, Situationen, Personen in Musik — aber „den Gedanken, der ungestört aus der Seele will fließen", den kennt er nicht. Man sollte nun fast glauben, daß für eine derartige Organisation das Wort der beste Leiter sein müsse, um zur Erfindung musikalischer Ideen hinzuführen, dem ist aber nicht so. Leichtigkeit, Biegsamkeit, Natürlichkeit in melodischer Hinsicht sind dem Vocal-Componisten vor Allem nöthig — dieser Eigenschaften ermangelt Berlioz — ob von Haus aus, ob durch die gewaltsame Richtung, die er seiner Schreibweise gegeben, gilt gleich. Mit einer kühnen, oft bizarren Rhythmik, einer schroffen, fast immer gesuchten Harmonie, einer noch so glänzenden Instrumentation ist für Gesangsmusik so viel wie nichts gewonnen. So waren denn auch die Compositionen von Berlioz, welche ihm am meisten Freunde und Bewunderer verschafften, immer Instrumentalstücke — und in denjenigen seiner sogenannten Sinfonien, in welchen sich auch Vocalsätze befanden, waren es doch nur die ersteren, welche hervortraten und genannt wurden. Es wäre nun nichts dagegen einzuwenden gewesen, wenn Liszt, der von jeher für Berlioz schwärmt, irgend eine bedeutende und doch nicht zu viel Raum einnehmende Orchester-Com-

position, die Ouverture zu König Lear z. B., auf sein Programm gestellt hätte; aber mit dieser Kindheit des Heilandes hat er einen ganz unbegreiflichen Fehltritt gethan und damit Berlioz geradezu entsetzlich geschadet.

Die erste, sehr lange Probe davon hatte am Freitag-Nachmittag Statt. Liszt gab sich viele Mühe, und ich will den Eindruck, den es an diesem Tage auf die Zuhörer machte, die Abspannung, die es bei den Ausführenden hervorbrachte, gern theilweise auf Rechnung einer solchen unglückseligen ersten Probe setzen, bei welcher man nicht vorwärts kam und bei der nicht einmal alle Solisten mitwirkten. Verstimmt ging man nach Hause.

Erst am Montag-Mittag kam es zur zweiten Probe. Dalle Aste war unterdessen heiser geworden — jedoch hatte Herr Reinthaler, um überhaupt das Concert möglich zu machen, seine Partie bereitwilligst übernommen. Das Theater war überfüllt, mit lautloser Spannung wurde dem Anfange gehorcht — bald aber gewann eine sehr offenbare Mißstimmung die Oberhand, und als sogar der zweite, bei Weitem ansprechendste, verständlichste Theil ohne Beifall vorübergegangen, als die Logen sich immer mehr zu leeren anfingen, da schien auch Liszt den Muth zu verlieren. Er entfernte sich, besprach sich mit den Mitgliedern des

Comités, welche längst die Aufführung des Werkes lieber unterlassen gesehen hätten, und kam wieder, um anzuzeigen, daß man am Abend nur „Die Flucht nach Aegypten“ geben, den ersten und dritten Theil aber aufgeben werde. Man machte nun noch in aller Eile das Schumann'sche Werk durch, und — dem Programme war die, von Liszt's Standpunkt aus, bedeutendste Nummer entzogen, und eine Masse Zeit und Mühe war unnütz vergeudet worden.

Nun zum Abend, der mit der Bach'schen Cantate begann. Der erste variirte Choral, in dem die Zwischenspiele einen gar großen Raum einnehmen, ging im Orchester schlotterig und unrein. Die Baß-Arie fiel aus. Spurlos gingen die folgenden Arien vorüber — der herrlich harmonisirte Choral wirkte mächtig. Hätte man nun, wie es bestimmt gewesen, das Bach'sche Halleluja, welches in der Freitags-Probe wie eine Bombe eingeschlagen hatte, hier angereiht, es hätte wahrscheinlich keinen geringeren Eindruck als damals gemacht. Aber man brauchte etwas zum Schlusse und versetzte den alten Bach dahin, wo denn das kurze Stück nach aller möglichen modernen Musik nicht mehr wirkte, nicht mehr wirken konnte.

Hierauf kam die geniale Schubert'sche Sinfonie an die Reihe. Liszt nahm die Allegro's in sehr

schnellem Tempo, und so wurden sie mit einem gewissen Feuer heruntergejagt und mit großem Beifalle aufgenommen. Dies verhindert nicht, daß von feinerer Ausführung, wenn ich einige wenige Stellen ausnehme, keine Spur vorhanden war. Von einem Hervortreten der Melodien, von einem Unterordnen des Quartetts, von einem schönen Piano oder gar Pianissimo, kurz, von allem, was den eigentlichen Reiz einer Orchester-Aufführung für ein gebildetes Ohr ausmacht, war nichts zu finden. Es wäre auch nach der Art, wie das Werk in den Proben abgefertigt worden war, ein wahres Wunder gewesen. Am meisten litt das Andante, dessen schönste Stellen durch ein rauhes Mezzo-Forte geradezu verdorben wurden. Erst während der Sinfonie entschied es sich, daß Dalle Aste in „Des Sängers Fluch" von Schumann nicht mitwirken werde (es war wieder Hoffnung dazu vorhanden gewesen). Reinthaler übernahm die Partie des Harfners und zog sich als trefflicher Musiker ganz gut aus der Sache, obschon ihm die Partie zu hoch liegt. Göbbels sang namentlich das provençalische Lied allerliebst — die Männerchöre waren vortrefflich. Herr Acken, gebildeter Dilettant aus Aachen, zeigte in der Partie des Königs eine schöne Stimme und eine intelligente Auffassung — seine Aussprache ließ etwas zu wünschen übrig. Die

Partie der Königin ist so wenig hervortretend, daß auch eine Milde nicht viel damit wirken konnte. Im Allgemeinen war die Aufführung unklar, nichts weniger als durchgearbeitet — man kam ohne Unglück zu Ende, das war Alles!

Zu Anfang des zweiten Theils nun, nachdem Liszt dem Publikum die bedeutenden Aenderungen im Programme mitgetheilt, kam eine seiner sogenannten sinfonischen Dichtungen, „Festklänge“, zur Aufführung. Man weiß, daß Liszt die Laufbahn des Orchester-Componisten mit der Herausgabe sechs solcher Compositionen begonnen und daß dieselben in neuester Zeit vielfach besprochen worden sind. Den meisten ist eine Art von Erklärung in Prosa oder Versen vorangesetzt, eine Darlegung dessen, was der Componist ausdrücken oder malen gewollt, ein Programm in Einem Worte. Ueber die Angemessenheit solcher Programme ist viel gestritten worden — ich gestehe, daß ich der Frage keine große Wichtigkeit beilege und daß ich mich etwa zu ihr verhalte, wie jener Oesterreicher zur Religion. Als man ihn nämlich fragte, welche von allen er vorziehe, erwiderte er: „Ist mir halt gleich, ob der Mensch ein Christ, ein Jud oder ein Türk ist — wenn der Mensch nur gesund ist.“ Ja, wenn die Musik nur gesund ist — wenn es nur echte, auf

eigenen Füßen stehende Musik ist, die er giebt, so mag der Componist dahin gelangt sein, auf welche Weise er wolle. Von den Liszt'schen sinfonischen Dichtungen ist übrigens die der „Festklänge" die einzige, welche kein Vorwort, kein Motto, nichts Derartiges enthält, und doch macht sie mir den Eindruck, dem Verlauf irgend eines Gedichtes oder dergleichen mit balletmusik-artiger Treue zu folgen. Aus rein musikalischer Anregung kann ein solcher Wechsel leicht an einander gereihter Weisen kaum hervorgehen; Liszt hat sich jedenfalls noch Anderes dabei gedacht, als der einfache Name „Festklänge" voraussetzen läßt.

Den festlichen Paukenklängen, mit welchen das Stück eröffnet wird, folgen fromme und sentimentale, kriegerische und schwärmerische, bacchantisch wilde und tänzelnd sanfte Klänge — ja, ein Theil einer Polonaise brillante tritt zu verschiedenen Malen mit einer Bravour auf, die an die Blüthe Henri Herz'scher Clavier-Musik erinnert. Einige der Motive sind graziös und wohlklingend, andere streifen gewaltig ans Triviale, und die gesuchten Harmonien, die ihnen unterlegt werden, verschlimmern den Eindruck durch die schroffe Opposition, in welcher sie zu Melodie und Rhythmus stehen. Liszt hat übrigens die einzeln neben einander stehenden Motive zu einem Ganzen zu verschmelzen

gesucht durch Ausarbeitungen und Variationen mannigfacher Art und sogar durch Wiederholungen, die in ihrer Regelmäßigkeit für mich etwas Philiströses haben. Daß alle Mittel modernster Instrumentation zur Anwendung gebracht sind und daß es hier und da ganz gehörig knallt, versteht sich von selbst — mehrere der zarteren Stellen sind aber sehr hübsch instrumentirt und klingen reizend, während andere ihren pianistischen Ursprung zu offen an der Stirn tragen, um im Orchester gut zu wirken.

Für meinen Geschmack hat das Ganze denn doch für eine Orchester-Composition etwas zu Willkürliches, Zerfahrenes — von Liszt auf dem Clavier vorgetragen und so in den directesten Zusammenhang mit seiner Individualität gebracht, würde es mir, glaube ich, besser gefallen. Uebrigens wurde ihm nach der Aufführung desselben ein ungeheurer Beifall mit Tusch und Blumen und allem Zubehör zu Theil — und wenn auch dabei jedenfalls der Festleiter eben so sehr im Spiele war, als die „Festklänge", so zweifle ich doch gar nicht daran, daß die Composition manchen Leuten sehr gefallen habe. Liszt hat es drucken lassen, daß seine Orchesterstücke durchaus „keine Alltagspopularität beanspruchen" — und in Beziehung auf dieses Werk war er zu bescheiden, und ich bin geneigt, zu

glauben, daß dasselbe eine Art von Verbreitung finden wird, die dem Componisten von seinem Standpunkte aus vielleicht gar nicht einmal lieb ist.

Die Flucht nach Aegypten, der zweite Theil des vielbesprochenen Berlioz'schen Werkes, ist für ein Musikfest zu geringfügig. Einem halb und halb fugirten Instrumentalsatze (während dessen sich der Componist das Versammeln der Hirten um das Christkind gedacht hat) folgt der Abschieds-Gesang der letzteren, ein dreistrophiges, vierstimmiges Lied, welches einigermaßen dem bekannten Mendelssohn'schen „Entflieh' mit mir" ähnelt — es ist jedoch länger und enthält Stimmführungen und Modulationen, die einem Componisten vom Jahre 1679 nicht einfallen konnten. Trotzdem klingt es im Allgemeinen ganz artig . . Eine Art von Pastorale, das hierauf zuerst als Instrumentalsatz erscheint und später, vom erzählenden Tenor gesungen, wiederkehrt, enthält einige naiv melodische Stellen mit reizvoll sinniger Instrumentation. Die paar Tacte Hallelujah, die vom Engels-Chor gesungen werden und das Ganze abschließen, ließ Liszt, um den Anordnungen Berlioz' nachzukommen, durch eine kleine Anzahl Stimmen von der höchsten Höhe des Orchesters herab singen. Es gelang nur leidlich, und ich glaube, er hätte besser gethan, sie vom ganzen (Frauen-) Chor

ausführen zu lassen. Die einfachen Accorde der Tonica und der Dominante, die den Hauptinhalt dieses Schlusses bilden, bedürfen, von einer großen Anzahl klarer Stimmen rein gesungen, keiner besonderen Künste der Aufstellung — sie werden in aller Ewigkeit schön und wirksam bleiben.

Ueber den das Concert beschließenden Chor von Bach habe ich mich schon früher ausgesprochen, und ich glaube meiner vielleicht allzubreiten Darlegung nichts mehr hinzuzufügen zu haben. Ueber das dritte, das sogenannte Künstler-Concert, schreibe ich Ihnen morgen das Nähere, und hoffe für mich und für Sie, mich dabei kürzer fassen zu können.

* * *

Warum ist man übereingekommen, das dritte Concert bei unseren Musikfesten, das Concert der Solo-Vorträge, Künstler-Concert zu nennen? Sind bei den anderen Aufführungen die Künstler nicht in viel größerem Maße betheiligt, und interessiren sich die Künstler nicht vorzugsweise für die ersten beiden Abende? Publikums-Concert sollte man es nennen, da es gewöhnlich die größte Masse der Zuhörer anzieht, denen Vielerlei lieber ist als Viel, Verschiedenartiges lieber als Einheitliches, abgesehen von dem Interesse am

Virtuosenthum, welches in alle Ewigkeit bei der Masse das vorwiegende an unserer Kunst bleiben wird. Das Künstler-Concert, wenn es denn einmal so heißen soll, war beim diesjährigen Musikfeste sehr gut angeordnet, wenn auch (wo nicht auf dieser Erde?) Manches zu wünschen übrig blieb. Man begann mit einem Werke Mendelssohn's, mit der Ouverture zu Ruy Blas. Ich erinnere mich, daß Mendelssohn diese Composition Liszt und mir kurze Zeit nach ihrer Entstehung vorspielte und, was sonst gar nicht seine Art war, eine kleine Rede vorangehen ließ, worin er uns mittheilte, wie er dieselbe in wenigen Tagen aus Gefälligkeit für das Leipziger Orchester, zu einer Vorstellung zum Besten des Pensions-Fonds, geschrieben. Liszt meinte, „die Zeit thue nichts zur Sache", welcher Satz, so wahr er klingt, doch nicht immer durchzuführen ist. Mendelssohn hat übrigens die Ouverture nicht selbst herausgegeben — sie ist erst nach seinem Tode erschienen, und wenn man auch wohl daran gethan, sie dem Publikum nicht vorzuenthalten, so ist doch diese Zurückhaltung von Seiten des Componisten höchst beachtungswerth.

Was die Aufführung derselben in Aachen betrifft, so kann ich mich ungefähr auf das beziehen, was ich bei Gelegenheit der Sinfonie von Schubert gesagt.

Ihr folgte eine Alt-Arie „Sehnsucht", von einem jungen holländischen Tonsetzer R. Hol componirt und von seiner freundlichen Landsmännin aus Amsterdam vorgetragen. Es ist eine warme Empfindung und manches echt musikalisch Erfundene in diesem Tonstück, welches auch von der Sängerin, der es gut in der Stimme liegt, mit viel mehr Unbefangenheit und Freiheit gesungen wurde, als sie in den ersten Concerten an den Tag legte. Das Adagio schien etwas gedehnt — ob es das wirklich ist, oder ob es zu langsam genommen wurde, wage ich nicht zu entscheiden. Uebrigens wurde das Stück sehr schlecht begleitet, und es kamen namentlich in den Einsätzen der Bläser eine Masse Fehler vor, die Jeden frappirten. Herr Singer, Concertmeister aus Weimar, ein junger Virtuose, der namentlich in den letzten Jahren zahlreiche Erfolge gehabt, trug das allbekannte, namentlich in den beiden ersten Sätzen so himmlisch-schöne Violin-Concert von Beethoven vor. Es schien mir, als spiele Herr Singer an diesem Abend nicht mit jener Hingabe, welche die Beethoven'sche Composition verlangt, die überhaupt für jeden Geiger nach Joachim's Auffassung und Vortrag derselben zu einer sehr schwierigen Aufgabe geworden ist. Herr Singer spielte fest, sicher und fertig — er stellte sich als vortrefflicher Geiger hin — aber er

erwärmte weniger, als ich es für ihn und für uns gewünscht hätte, was übrigens eine reichliche Beifallsspende nicht verhinderte. Hoffentlich lernen wir bei anderen Gelegenheiten ihn näher und besser kennen.

Mit einer im reinsten, fast Mozart'schen Style geschriebenen kleinen Cantate für eine Tenorstimme mit Chor von Cherubini hatte Herr Göbbels aus Aachen einen Erfolg, der ihm zur größten Aufmunterung dienen muß. Die schöne Stimme des jungen Mannes und seine einfache, ungeschminkte Vortragsweise entwickelten sich, namentlich in der zweiten Hälfte der Arie, aufs Vortheilhafteste. Wenn Herr Göbbels sich noch eine Zeit lang ernsten Studien hingiebt und in seiner dann zu beginnenden musikalischen Laufbahn die gesellige Seite derselben der künstlerischen streng und fest unterordnet, so steht ihm eine schöne Zukunft bevor. — Hans von Bülow, der Lieblings-Schüler Liszt's, dem von Berlin aus ein bedeutender Ruf vorherging, hat denselben vollkommen gerechtfertigt — er ist offenbar ein sehr bedeutender Virtuose, wenn auch das Concert seines Meisters ihm keine Gelegenheit gab, sich in sehr vielseitiger Weise zu zeigen. Eine vollkommen ausgebildete Technik, ein voller, runder Anschlag, eine große Ruhe und Sicherheit waren die Eigenschaften, welche an diesem Abende vor allen anderen

in die Augen sprangen. Die Composition des Concertes fand weder bei Laien noch bei Musikern den geringsten Anklang. Es mögen sich geistreiche Züge darin finden, so wie gleich das erste Hauptmotiv charaktervoll genug ist — aber der Total-Eindruck ist ein durchaus unharmonischer, und das zweite gegen das Ende wiederkehrende Tempo erhält durch die fortdauernde Begleitung von Triangel und Becken einen Anstrich, den ich mich scheue, näher zu bezeichnen, trotz aller Freimüthigkeit, mit welcher ich diese Zeilen niederschreibe. Das Publikum, welches im Allgemeinen ein lebendiges Interesse an Liszt nahm, schien sich doch nicht entschließen zu können, die Gelegenheit, die einzige, die sich an diesem Abend bot, zu ergreifen, um ihm einen gern gespendeten Beifall zu zollen.

Mit der Tannhäuser-Ouverture begann der zweite Theil. So viel sich gegen die Einzelheiten derselben sagen läßt, so wenig wird es Jemandem einfallen, das Talent, mit dem die verschiedenen Stücke der Oper darin an einander gereiht sind, sowie namentlich die Wirkung des breit angelegten Schlusses zu läugnen. Ein näheres musikalisches Eingehen würde hier nicht am Platze sein — aber die Bemerkung kann ich nicht unterdrücken, daß es mir unbegreiflich ist, warum Wagner dem dämonisch nervös-sinnlichen Kitzel einen so überwiegen-

den Platz in der Ouverture eingeräumt hat, während er den Gegensatz, der in der Oper durch Elisabeth und Wolfram so stark betont ist, gar nicht zum Vorschein kommen läßt. Mit dem Venusberg und dem frommen Pilgerthum ist doch der Stoff des Tannhäuser (ich spreche von der Oper) nicht erschöpft — aber wo bleibt in der Ouverture irgend ein Anklang an „der Liebe reinstes Wesen"?

Nun, das ist Wagner's Sache. Die Aufführung, welche Liszt in der Probe (ich war nicht zugegen) mit ganz besonderer Energie vorbereitet haben soll, war kräftig und feurig, aber trotz der Gegenwart des alter ego des Componisten äußerst monoton, und ich hatte mehr davon erwartet. Der Beifall war rauschend, doch blieb er hinter den Erwartungen derjenigen zurück, welche der Probe am Morgen beigewohnt hatten.

Die tief empfundene Arie aus der Gluck'schen Iphigenie (in A) wurde von Herrn Schneider mit so großer Wärme gesungen, daß man hier und da fürchten konnte, er werde des Guten zu viel thun. Aber er blieb innerhalb der leicht zu überschreitenden Grenze, welche die Wahrheit des Ausdrucks trennt von der Uebertreibung, und welche gerade bei dieser Musik aufs strengste innegehalten werden muß. Herr Schneider erntete großen und verdienten Beifall. Frau von

Milde trug nun noch die Arie aus Fidelio (Abscheulicher) vor. Wenn mich nicht Alles trügt, so war der Eindruck, den sie damit hervorbrachte, der mächtigste, der überhaupt bei dem ganzen Feste vorgekommen — sie schoß damit, wie man zu sagen pflegt, den Vogel ab. Nur durch eine großartigere Stimme könnte eine Sängerin, bei gleich wahrer Auffassung, sie darin überbieten — in Beziehung auf die Vortragsweise oder vielmehr auf die reine Wiedergabe der glühenden Beethoven'schen Töne erschien sie mir wenigstens ganz unübertrefflich.

Den Schluß machte das Händel'sche Hallelujah, welches, da Liszt dieses Mal der Sache ruhig ihren Lauf ließ, viel besser und kräftiger herauskam, als am Sonntag.

Am Mittwoch-Vormittag hatte noch eine Matinée Statt, an welcher ich bedauerte nicht Theil nehmen zu können. Frau von Milde, Singer, Bülow und Frau Pohl traten darin auf. In Bezug auf Letztere habe ich nachzuholen, daß sie die Harfen-Solo's in des „Sängers Fluch“ in sehr fester und musikalischer Weise zur Geltung brachte. Eine virtuose Wirkung war damit natürlich nicht zu erzielen und lag auch weder in der Absicht des Componisten noch der Künstlerin.

Man weiß, daß der Männerchor-Gesang seit lange in Aachen mit besonderer Vorliebe und mit vielem Erfolge gepflegt wird. Ich hatte Gelegenheit, mich davon zu überzeugen, indem am Abend vor Pfingsten die Liedertafel unter ihrem Director Wenigmann sich zum Tafeln und zu Liedern vereinigt hatte und am folgenden Mittag die Concordia unter Leitung des Herrn Acken so zu sagen offenes Haus hielt. Kräftige, wohlklingende Stimmen enthalten beide Vereine, und die meisten der Gesänge, die ich hörte, wurden mit großer Präcision und Nuancirung vorgetragen. Wenn ich mich hüte, einem der beiden Vereine den Vorrang vor dem anderen zuzugestehen, so hat das seine guten Gründe. Der Muth eines jeden sterblichen Menschen hat seine Grenzen — an dem Gebiete der Männergesang-Vereine angekommen, hört der meinige auf. Während der Sitzung der Liedertafel, die durch allerliebste Zuhörerinnen verschönt wurde, spielte Herr von Bronsart, ein Schüler von Liszt, eine Rhapsodie des Letzteren mit vieler Bravour und unter großem Applaus. Bei der Matinée der Concordia (wo ebenfalls viel schöne Damen sich eingefunden hatten) trug Herr *** einen poetischen Bewillkommungs-Gruß mit vieler Wärme und allgemeiner Zustimmung vor. Dies führt mich auf das gesellige Treiben während der Festtage, welches lebendig genug

war. Ich gehörte zu den Nuellensianern und kam nicht viel in andere Locale. Hier aber war sowohl bei der Mittags- oder vielmehr Nachmittagstafel als Abends nach den Concerten ein sehr fröhliches Treiben, und es wurde ganz gehörig geschmaust, gelacht, getrunken, hier und da, ich will es nicht läugnen, auch etwas raisonnirt, wenn auch weder über den Wein noch über die Bedienung.

Von Fremden hatten sich die Belgier und die Holländer am zahlreichsten eingefunden, aber auch Engländer, Clavierspieler, Musik-Directoren, kurz, die meisten Völker waren vertreten. Unsere rheinischen Töne-Leiter waren in ziemlicher Vollständigkeit beisammen — aus weiterer Ferne waren Mangold aus Darmstadt, Schmitt aus Schwerin erschienen. Professor Heimsoeth aus Bonn zeigte sich als leidenschaftlicher Probebesucher — Professor Jahn vermißte man leider — er hatte uns während der letzten beiden Musikfeste sehr an seine freundliche Gegenwart gewöhnt.

Wenn ich Ihnen nun noch gesagt haben werde, was Sie übrigens voraussetzen können, daß sämmtliche Mitglieder des Comités sich mit wahrer Aufopferung allen möglichen Dienstleistungen unterzogen, daß namentlich zu den Hauptproben ein ganz außerordentlicher Zudrang von Seiten des Publikums Statt hatte und

daß dem Anscheine nach wenigstens alle Hoffnung vorhanden sein muß, das Fest werde in seinen finanziellen Resultaten noch besser sein, als in seinen musikalischen, so glaube ich — doch noch vielerlei vergessen zu haben. Aber ich kann nicht mehr — in meinem ganzen Leben habe ich nicht so viel in Einem Athem geschrieben. Und dann muß ich mich zur Abreise nach Mannheim rüsten. Wie wird es mir aber dort ergehen? Nun, wenn es mir schlecht geht, so habe ich es nicht besser verdient nach diesen Briefen, und das ist ein großer Trost. Denn meiner Meinung nach ist es viel weniger schlimm, schuldig zu leiden, als unschuldig.

Jedenfalls, Verehrtester, geben Sie mir Ihren journalistischen Segen mit auf den Weg — der wird mir gewiß Heil bringen!

Köln, 6. Juni 1857.

Stets Ihr
Ferdinand Hiller.

Das Musikfest in Aachen (1867).

Es fing für mich schon auf dem Central-Bahnhofe in Köln an, wo ich unserem verehrten Altmeister Moscheles begegnete, der die Nachtreise von Leipzig her nicht gescheut hatte, um früher auf dem harmonischen Schlachtfelde einzutreffen. Ich durfte die Strecke nach Aachen hin mit ihm verplaudern und mich von Neuem erfreuen an seiner ungeschwächten Theilnahme an allem Bewegenden in der Kunst und im Leben. Der Eintritt in das Getümmel unserer Musikfeste hat immer etwas Berauschendes, vollends wenn man vom Waggon aus geraden Wegs in den Concertsaal rennt. Mich empfing dort ein furchtbar energisches: „Nein, nein!" — aber es wurde mir schnell klar, daß es nicht meiner Wenigkeit, sondern dem schönen Orpheus galt, und ich nahm es auch für kein böses Omen. Denn nachdem Fräulein Bettelheim die Furien und die Zuhörer gerührt hatte, sah ich mich bald von lieben

Freunden und Bekannten umgeben. Ah, Reinthaler! Sieh' da, Capellmeister Scholz! Und Wüllner? Er muß noch heute eintreffen! Tiens, voilà ce cher Gouvy! Sie haben Paris und die Exposition verlassen können? „Man findet dort Alles, nur keine Musik, wie man sie hier macht.“ — Jetzt kommt eine Schaar begeisteter Belgier herangestürmt. Nous sommes à notre poste, Monsieur, comme tous les ans — l'année prochaine ce sera à Cologne, n'est-ce pas? Hoffentlich; aber ein Jahr ist jetzt ein Jahrhundert — wer weiß es? — Ich stelle mich auf die Fußspitzen, um Hermann dem Cherusker, der unter dem Namen Niemann in Deutschland Gastrollen giebt, die Hand reichen zu können. Jetzt verläßt auch Rietz — Jupiter tonans — seinen Wolkensitz und begiebt sich zu sterblichen Menschen, und mit leichten Schritten windet sich Breunung durch einen Olymp voller Grazien, um das Scepter zu ergreifen. Die freundlichen Mitglieder des Comités begrüßen uns auf das cordialste; sie scheinen sehr vergnügt und haben wohl alle Ursache dazu. Auch die Kritiker stellen sich ein, aus Deutschland und England und Frankreich und Belgien und Leipzig — aber Einen vermissen wir unter ihnen, der fast seit vierzig Jahren die schönen Feste besuchte und gleichsam der Geschichtschreiber derselben wurde —

Professor Ludwig Bischoff. Ich vertrat ihn einmal in diesen Blättern (man erinnert sich dessen), als er auf einer Reise in England begriffen. Von der Reise, die er nun angetreten, wird er nicht zurückkehren.

Viel angefeindet ist der ausgezeichnete Mann worden; jetzt, da er dahin, erkennt man die ganze Größe des Verlustes. Welch ein Schatz von Bildung und von Talent ist mit ihm zu Grabe getragen! Wo ist hier die Feder, die zwischen den höchsten Interessen unserer Kunst und dem Publikum in ähnlicher Weise vermittelnd wirken könnte? Denn jene hat er nie aus den Augen verloren, und sein fortwährendes Streben war es, seine Leser zur Erkenntniß zu bringen des Schönen und Erhabenen in den Werken unserer großen Meister. Stets wußte er dies in neuer, eindringlicher, geistreicher, allgemein verständlicher Weise zu thun und so Theilnahme für die Musik selbst bei solchen zu erregen, die ihr von Hause aus ganz fern standen. Nie saß er im Concertsaale, um zu kritisiren; er ließ die Sachen auf sich wirken, und bis in sein höchstes Alter bewahrte er sich eine Frische der Eindrucksfähigkeit, die vielen der Jüngsten zu wünschen wäre. Mag er sich zuweilen geirrt haben! Wer sich bewußt, daß ihm dies nie begegnet, werfe den Stein auf ihn! Man wirft ihm vor, hier und da überschwänglich im Lobe

gewesen zu sein, ein Fehler, der in Deutschland besonders tief empfunden wird, wo man das Heruntermachen, je gröber, desto besser, für die eigentliche Aufgabe der Kritik hält. Aber was er für schlecht hielt, hat er nie gelobt, was er für gut hielt, nie getadelt. Gern ergreife ich die Gelegenheit, dem Manne, der mir durch eine lange Zeit in meinen künstlerischen Bemühungen und Unternehmungen auf die uneigennützigste Weise fördernd zur Seite gestanden, hier einen kleinen Tribut des Dankes zu bringen, und wer da, mit einem kleinen oder großen Zusatze von Ironie, meinen sollte, daß ich auch ganz besonders dazu verpflichtet, dem gestehe ich ja das aus ganzem und vollem Herzen zu. Aber ich habe die Ueberzeugung, daß gar Manche sich mir in diesen allzu geringen Votivzeilen anschließen müßten — und es auch thun werden. Denn wenn es uns Menschen überhaupt je gegeben ist, einigermaßen gerecht zu werden, so ist es gegenüber dem Tode.

Aber kehren wir zum Leben zurück, zum Vollen, Frischen, Erstärkenden, wie es sich nur allzu selten bietet — aber nirgends ungetrübter, als im wahren Cultus des wahrhaft Schönen. Und das macht unsere niederrheinischen Musikfeste, wenn sie sind, wie sie sein sollen und wie sie es glücklicher Weise auch meistentheils waren, zu so bedeutungsvollen Momenten unseres

Culturlebens, daß sie ohne kleine Absichten und Rücksichten es sich zur Aufgabe machen, Werke der erhabensten Kunstgattungen zur höchsten Geltung und Wirkung zu bringen. Und die Betheiligung daran geschieht von so vielen Seiten mit solch aufopfernder Hingabe, mit solch anspruchsloser Einsetzung der besten Kraft; mit solch naivem Enthusiasmus, daß man allen Respect davor haben muß. Es ist oft ausgesprochen worden, kann aber nicht oft genug ausgesprochen werden, wie verdient sich die Mitglieder unserer Musikfest-Comités machen um die gute Sache; von den enormen Bemühungen derselben, von der lang andauernden, oft recht mühseligen Thätigkeit, welche nothwendig ist, um Alles vorzubereiten, um alle Materialien zusammen zu bringen zum Aufbaue der ätherischen Monumente unserer Kunst, davon hat der Uneingeweihte eigentlich gar kein Vorstellung. Und ferner wüßte ich nicht, wo die echte, warme Kunstliebe, die im Herzen des deutschen Volkes lebt, besser in die Erscheinung träte, als bei den Dilettanten und Tonkünstlern, die den Chor und das Orchester bilden. Diese tagelangen Anstrengungen, die von einer Art von fortdauerndem stillem oder lautem Jubel begleitet werden, sie sind nur da möglich, wo wahre Begeisterung herrscht. Die geringe Entschädigung, die den Orchester-Mitgliedern nur geboten

werden kann, ist gar nicht in Anschlag zu bringen gegenüber den Leistungen, die von ihnen verlangt werden, und ich spreche es ohne alle Scheu aus, nur mit deutschen Musikanten ist so etwas möglich.

Die officielle Zusammenstellung giebt für den Chor die Zahl von vierhundert und sieben, für das Orchester die Zahl von hundert und dreiundzwanzig Mitwirkenden an. Da der Saal nicht übermäßig groß und ganz außerordentlich sonor ist, war die Kraftentwicklung eine sehr mächtige. Die Chöre waren (vom städtischen Musik-Director Breunung) vortrefflich einstudirt worden — man sang mit eben so viel Feuer als Genauigkeit. Unsere schönen, klangvollen, rheinischen Stimmen kamen wieder zur vollsten Geltung — der Sopran namentlich übte seinen ganzen Zauber aus. Die rheinischen Sänger überschreiten, wenn sie in den Zug kommen, zuweilen ein klein wenig die zarte Schönheitslinie, und ihre Energie bekommt dann etwas Ungestümes — eine Schwäche, wenn man das Uebermaß der Kraft so nennen darf, welche hundertfach aufgehoben wird durch die Fülle sprudelnden Lebens, die sich kund giebt — aber doch eine, wie man meinen sollte, leicht zu überwindende Schwäche. Die Herrlichkeit des Streichquartetts bei unseren Musikfesten ist allgemein anerkannt — gleiche Schaaren solch auser-

lesener Zündnadelbogen findet man nirgends vereinigt. Es ist Alles mit ihnen zu unternehmen — die leisesten Bewegungen, die stürmischsten Angriffe — je schwerer, um so besser! Ein Gesammtton wie Stahl, glänzend, fest, rein, gediegen — und dann wieder zart und ätherisch wie Harmonicaglocken. Vor Allen sind es die ersten Geiger, die würdigen Gefährten der krystallhellen Soprane. Den Concertmeistern Wenigmann und von Königslöw aus Aachen und Köln als Anführer schloß sich eine ganze Schaar höherer Officiere an, in den Reihen mitkämpfend. Aber auch die Bläser waren vortrefflich — rein, geschmackvoll und präcis, und es ist eine bemerkenswerthe Thatsache, daß in dem so vielfach in Anspruch genommenen Blech fast nicht der kleinste Unfall vorkam. Aber der Uebelstand, der sich freilich bei vielen der berühmtesten Orchester findet, daß Trompeten und Posaunen von ihrer Höhe herab zuweilen allzu niederschmetternd wirken, war auch hier nicht immer vermieden.

Es war dem Comité gelungen, ein Vocalquartett von Solisten zusammenzustellen, wie es selten beisammen gewesen: Frau Harriers-Wippern, die süße Sopranistin, die den mildesten Wohllaut mit der trefflichsten Schule vereinigt, Fräulein Caroline Bettelheim, deren schöne, volle Altstimme einer durch und durch musikalischen

Seele geraden Wegs zu entströmen scheint, Niemann, der Held der Heldentenöre, und Hill mit seinem weichen und doch so kräftigen Bariton. Der neidische Dämon, der seine Freude daran hat, in die besten Unternehmungen der Menschenkinder störend einzugreifen, versuchte auch diesmal sein tückisches Spiel zu treiben und der liebenswürdigen Altistin in Gestalt eines schmeichlerischen Zugwindes die Stimme zu entziehen — aber es gelang ihm nicht, und er mußte schließlich vor der Willenskraft und der gewissenhaften Sorge der jungen Sängerin entfliehen.

Und Julius Rietz war Fest-Dirigent. Ich muß fürchten, von dem langjährigen, ein wenig sarkastischen Freunde ausgelacht zu werden, wenn ich ihn lobe — aber ich will es dennoch thun. Oder ich will wenigstens die Freude aussprechen, die es Einem macht, wenn man am Dirigirpulte einen Mann stehen sieht, der weiß und der will, und der weiß, was er will, und der seinen Willen zur Geltung zu bringen weiß. Da ist von keinem ängstlichen Versuchen die Rede, oder von einem Sich-in-die-Brust-Werfen, um zu imponiren, oder von geistreichen Phrasen, die nichts fördern. — Auf der einen Seite das sichere und nothwendige Bewußtsein: ich verstehe es — auf der anderen die nicht minder nothwendige Ueberzeugung: er versteht

es — und da geht es leicht, spielend, wie von selbst, weil die organische Nothwendigkeit da ist, daß es gehen muß.

Dem zweiten Fest-Dirigenten, dem jüngeren Freunde Ferdinand Breunung, darf ich aber Glück wünschen zu dem schönen Erfolge, den er errungen, und darf die gediegene Vielseitigkeit seines Talentes preisen, durch welche er sich dem Feste so fördernd erwiesen. Wie meisterhaft er die Vorproben gehalten, zeigten die Hauptproben — ohne jene gründlichen und gewissenhaften Vorstudien mit dem Chore würde es der heiligen Cäcilia selbst unmöglich sein, etwas zu Stande zu bringen. Daß Breunung einer der ersten Organisten Deutschlands ist, gehört zu den vielen wahren Dingen, die nur von Wenigen gewußt sind. Auf die Ausführung der von ihm selbst trefflich verfaßten Orgelstimme zum Judas Makkabäus werde ich später zurückkommen. Die Stücke, die ihm zu dirigiren zugefallen, waren theilweise von ganz besonderer Schwierigkeit — er beherrschte aber die Massen mit vollkommener Sicherheit und Umsicht. Und bei den zahlreichen Liedervorträgen des dritten Tages saß er am Pianoforte als echter Maëstro al Cembalo, den verschiedenartigsten Anforderungen gerecht — echt und tüchtig.

Das Programm bildete eine Perlenschnur von

Meisterwerken. Fast in historischer Folge erschienen Bach und Händel und Gluck, Beethoven und Cherubini, Mendelssohn und Schumann. Da muß jede Kritik verstummen — ich schweige denn auch demuthsvoll. Aber ich kann mich nicht enthalten, ein paar Zeilen abzuschreiben aus einem Briefe, den mir Felix Mendelssohn schrieb am 15. Juli 1838.

„Daß ich in Köln zum Musikfeste war, wirst Du gehört haben. Es ging Alles gut, die Orgel machte zum Händel und noch mehr zum Seb. Bach (es war eine neu aufgefundene Musik von ihm, die Du noch nicht kennst, mit einem pompösen Doppelchor) einen schönen Effect. Aber auch da fehlte, meinem Gefühle nach wenigstens, das Interesse an irgend etwas Neuem, Unversuchtem; ich mag so gern einiges Ungewisse, das mir selbst und dem Publikum Raum zu einer Meinung giebt — im Beethoven, Händel, Bach weiß man es schon vorher, was man daran hat; das muß dabei bleiben, aber es muß noch anderes dazu kommen." Auch von Mendelssohn weiß man jetzt schon vorher, was man hat — um so interessanter und bedeutender sind uns auch seine Worte geworden.

Der erste Tag brachte eine herrliche Aufführung von Händel's Judas Makkabäus und als eine Art von Vorspiel dazu die Orchester-Suite in D dur von

J. S. Bach. Von den fünf Sätzen, aus welchen die letztere zusammengesetzt, machte wohl der zweite, Air genannt, die schönste Wirkung. Er besteht aus einem breiten, milden Gesange, der vom Componisten einer Sologeige zugetheilt war. Der große Bach, welcher, wenn er sich seine Musik nicht selbst vorspielte, wohl selten von deren Ausführung sehr erfreuliche Eindrücke gehabt haben mag, würde nicht wenig erstaunt gewesen sein, wenn ihm eine ganze Schaar von Geigern vereinigt jenes Solo so vorgespielt hätte, wie es hier der Fall gewesen. Auch in den anderen Sätzen zeigte sich das Streichquartett in seiner ganzen Fülle und Macht, und die Trompeten, die eine große Rolle haben, führten dieselbe eben so glänzend wie zierlich durch. Doch ist nicht zu läugnen, daß das Publikum von dem Werke nicht sonderlich ergriffen wurde, und man konnte ihm deßhalb nicht grollen. Wenn heutigen Tages ein Orchester, vollends ein Musikfest-Orchester, sich in Bewegung setzt, ist man anderer Dinge gewärtig, als derer, welche eine Gavotte, Bourrée, Gigue in ihrer höchsten Vortrefflichkeit enthalten können, enthalten sollen — und das Verständniß der bewunderungswürdigen Polyphonie, wie sie fast das kleinste Sätzchen Bach's aufweist, ist natürlich nicht Jedermanns Sache. Wir Musiker hatten unsere große Freude, bildeten aber

doch nur eine verschwindende Minderzahl. Anders war es mit dem Judas Makkabäus, einem der frischesten, populärsten Werke Händel's. Entstanden ist er während einiger Wochen des Sommers 1746, wie denn Händel seine größten Oratorien alle in einer wahrhaft erschreckend kurzen Zeit aufs Papier warf. Aufgeführt wurde es zum ersten Male am 1. April 1747 im Coventgarden-Theater in London. Dr. Thomas Morell, ein Geistlicher, war der Verfasser des Textes. Es heißt, Friedrich, Prinz von Wales, der Vater Georg's III., habe die Anregung dazu gegeben, um den Sieg seines Bruders, des Herzogs von Cumberland, über den unglücklichen Karl Eduard, der in der Schlacht bei Culloden (2. April 1746) vernichtet wurde, zu feiern. Doch sind Beziehungen kaum denkbar, wenn es sich hier um ein letztes Aufraffen des armen, kleinen jüdischen Volkes, dort um ein letztes Niederwerfen des Feindes von Seiten des stolzen Englands handelt. Wie dem nun sei — Judas Makkabäus ist unter allen Oratorien Händel's dasjenige, welches bei Lebzeiten des Componisten den größten Erfolg hatte und am öftersten aufgeführt wurde. Die englischen Berichterstatter schreiben einen Theil dieses Erfolges der großen Theilnahme der Israeliten zu, welche, „eifrige Liebhaber der Musik im Allgemeinen, ein ganz besonderes Interesse dem

Werke zuwendeten, welches den Heldenmuth ihrer Vorväter in solcher Weise besang." Das Textbuch des Makkabäus ist nichts weiter als ein — Textbuch. Von einem auch nur äußerlichen Erfassen des großartigen Aufschwunges, zu welchem gerade die Makkabäer ihr Volk zu begeistern gewußt, ist gar nicht die Rede. Lieder, welche abwechselnd der Klage, der Hoffnung, dem Kriegsmuthe, der Freiheit, dem Siegesrausche mit steter Hinweisung auf die Macht Jehovah's geweiht sind, reihen sich aneinander an, und die ganze Folge der Empfindungen von der Verzagtheit bis zum Jubel wird uns zwei Mal hinter einander vorgeführt. Fänden sich in den Recitativen nicht einige Namen wie Antiochus, Gorgias, Lysias, Nikanor und die historisch-charakteristische Erwähnung eines hervorragenden Elephanten, so könnte das Oratorium sich auf jede kriegerische Unternehmung der Juden eben so gut beziehen, wie auf die durch die Makkabäer veranlaßten. Doch nein, am Ende kommt Eapolemus, der jüdische Gesandte in Rom, und bietet von Seiten des Senates Schutz und Freundschaft an (was man später einen Rheinbund nannte), und diese bedenklichen Zusicherungen würden einen Schatten auf den ganzen Siegesjubel werfen, wenn man überhaupt an etwas Anderes denken könnte, als an die prachtvolle Musik Händels. Mehr noch

als in dessen anderen Oratorien überstrahlen jedoch die Chöre im Judas die in demselben enthaltenen Sologesänge. Der tiefe Ernst der Klage, die heroische Energie der Kampfeslust, das erhebende Gefühl des Triumphes hat Händel in ewigen Melodien verklärt, und es bedarf durchaus keiner sogenannten musikalischen Bildung, sondern nur eines offenen Ohres und Herzens, um von der Pracht derselben hingerissen zu werden. Unter den Sologesängen treten die Duette hervor, welche mehrere der schönsten Chöre einleiten. Von den Arien steht keine mit diesen letzteren auf gleicher Höhe. Doch errangen die Damen Harriers-Wippern und Bettelheim durch den meisterhaften Vortrag mehrerer derselben, sowie jener Zwiegesänge den rauschendsten Beifall. Hill bewährte sich in bekannter Weise, und als Niemann in die Worte ausbrach: „Blast die Trompete, erhebt das Feldgeschrei", konnte man glauben, daß die Notenrolle in seiner Hand sich in ein Schwert verwandelt hätte. Der Chor, von dem „schrecklich süßen Schalle geweckt", sang kriegsmuthig: „Wir folgen dir zum Siege", und die Trompeten schmetterten drein, als gälte es, die Mauern Jericho's einzublasen. Die höchste Begeisterung jedoch erweckte das berühmte Chorlied: „Seht, er kommt, mit Preis gekrönt" (welches sich schon im Josua findet) — es mußte wiederholt werden.

Es ist bekannt, daß man kein Händel'sches Oratorium aufführen kann, ohne Auslassungen und Ergänzungen vorzunehmen, selbst wenn man sich auf den allerhistorischsten Standpunkt stellt. Denn der große Componist selbst richtete seine Werke zu den verschiedenen Aufführungen derselben verschiedenartig ein, je nach der Art und Anzahl der Gesangeskünstler, die ihm zur Verfügung standen, und bediente sich der Orgel und der Cimbales, deren Stimmen sich theils gar nicht, theils nur andeutungsweise in den Partituren finden. Wie nun heutigen Tages die Aufführung eines Händelschen Oratoriums einzurichten sei, darüber gehen die Ansichten sehr aus einander. Daß unter den Solostücken eine Auswahl getroffen werden müsse, darüber werden alle unbefangenen Sachverständigen einig sein, und die blinden Verehrer Händel's werden ihrem Abgotte und seinen Werken nur schaden, wo sie es durchsetzen, eines derselben ohne irgend eine Kürzung aufzuführen. Abgesehen davon, daß gar manche Arien wirklich unbedeutend sind, stehen unsere heutigen Sänger zu denselben in einem wunderlichen Verhältnisse, welches durchaus nicht damit erklärt werden wird, wenn man es als das des theatralischen Gesanges gegenüber dem Oratorienvortrage hinstellt. Dieses Verhältniß ist nicht das ursprüngliche — denn Händel's Opern-Arien und

Oratorien-Arien sind durchaus in demselben Style geschrieben. Aber eine sehr große Anzahl der Händel'schen Sologesänge sind Bravourstücke, und die Virtuosität und alles, was damit zusammenhängt, bilden recht eigentlich das Element der Mode in der Musik. Wenn nun heutigen Tages (man mag es beklagen, aber es ist nun einmal so) meistentheils Sänger dastehen, welche jene langathmigen Passagen nicht zu beherrschen, viel weniger ihnen lebendigen Ausdruck abzugewinnen wissen, so compromittirt man sie und die Aufführung im Allgemeinen, wenn man sie zum Vortrage derselben zwingt, es müßten denn die Arien, was selten vorkommt, gerade im engsten Zusammenhange mit den sie umgebenden Musikstücken oder mit der ganzen Handlung stehen. Und im letzteren Falle wird, wo es noth thut, eine Vereinfachung oder Kürzung immer noch vorzuziehen sein einem mühevollen Herausbringen dessen, was, um zu wirken, den Eindruck spontaner Produktion machen sollte. Ist man doch genöthigt, in den Tragödien Shakespeare's und Schiller's, zum Behufe der theatralischen Aufführung, Manches zu streichen, und der innere geistige Zusammenhang in einem Händel'schen Oratorium ist doch sehr weit entfernt von dem, der in jenen Werken waltet.

Bei der diesjährigen Aufführung in Aachen ist man

sehr bescheiden gewesen, sowohl in Beziehung auf das Auslassen der Arien, als der Hinzufügung einiger Blasinstrumente bei den Chören. Die Recitative wurden insgesammt auf dem Claviere (einem Pianino) begleitet, welchem sich eigentlich, dem historischen Herkommen gemäß, Violoncell und Contrabaß gesellen müßten. Diese letzteren erschweren jedoch die Ausführung, behalten immer etwas Widerhaariges mit dem Clavier in dieser Weise verbunden, und man hat wohl gethan, weniger historisch zu Werke zu gehen. Zu den meisten Chören und Solosätzen, wo nicht zu allen, trat die Orgel hinzu — in dem Tonmeere, welches durch die starke Besetzung des Chores und des Orchesters geschaffen war, machte sie sich in den Chören nicht besonders geltend, oder vielmehr sie trug oft unerkannt zur schönen Gesammtwirkung bei. Ueber ihre Anwendung bei den Arien und Duetten ist jedoch Einiges zu bemerken, und zwar im oppositionellen Sinne. Es spricht da Vieles gegen ihren allzu häufigen Gebrauch. Vor Allem die Eintönigkeit ihrer Klänge, die, gegenüber der feinsten Nuancirung, wie der Sologesang sie erheischt, doppelt störend hervortritt. Dann in dem gegenwärtigen Falle die große Entfernung des Organisten von dem Solisten, welche ein ganz genaues Begleiten so sehr erschwert — ich würde sagen: un-

möglich macht, wenn Breunung es nicht doch möglich gemacht hätte. Aber man darf die Schwierigkeit einer Sache nicht fühlen, die gerade in der gefügigsten Hingabe ihre Vollendung zu suchen hat. Die zarten Register, deren sich Breunung bediente, klangen wie aus höheren Regionen, was ja auch eigentlich der Fall — aber sie behielten etwas Unvermitteltes. Am wenigsten wollte die Orgelbegleitung sich in schnellere Tempi schicken — während sie, der Natur der Sache nach, in ruhig-frommen Stücken angemessen und charakteristisch wirkt. Alles in Allem war, nach unser Aller Meinung, in dieser Beziehung des Guten zu viel gethan.

Aber wie soll man es nun halten der oft so dürftigen, auf Ergänzung berechneten Instrumentation Händel's gegenüber? Soll man den Arien nur das Clavier und die Orgel nur den Chören hinzufügen, wie die Historiker meinen? Oder soll man letztere, wenn auch nur sparsam, auch bei Sologesängen anwenden? Oder darf man sich erlauben, Füllstimmen von Blasinstrumenten zu schreiben und auch hier und da einigen Blechklang ins Orchester zu bringen, wo Alles in der Originalpartitur auf Macht und Kraft hinweist? Ich denke, man muß von alle dem wählen, was dem Werke, dem einzelnen Stücke, den besonderen

Verhältnissen der Aufführung gemäß ist, und dabei sich eben so fern zu halten suchen von Hinzufügungen freventlicher Anmaßung, als von der pedantischen Demuth ärmlichen Unterlassens. Der übermüthige Leichtsinn, mit welchem man in einer noch nicht weit hinter uns liegenden Epoche oft an die Aufführung musikalischer Meisterwerke (aber nicht allein der Händel'schen) ging, darf wohl als besiegt betrachtet werden — fallen wir aber nicht in ein anderes Extrem, in welchem der Geist dem Buchstaben zu weichen hat. Händel steht übrigens glücklicherweise den verschiedenartigsten Experimenten, die von Sydenham Palace bis zu den kleinsten deutschen Städten mit ihm versucht worden, in unerschütterlicher Kraft gegenüber — er ist eben gar nicht todt zu machen.

Bei einem Werke, wie Beethoven's C moll-Sinfonie, müßte es doch Jedem klar werden, daß der höchsten Instrumentalmusik durch Erklärungen, seien sie auch noch so poetisch, nicht beizukommen ist. Wie viele Programme hat man diesem titanenhaften Werke schon unterzulegen versucht! Man mag aus dem Menschenleben, aus der Geschichte die bedeutendsten Momente herbeiholen, es erscheint Alles kleinlich dagegen; und wendet man sich an die Reflexion, an den reinen Gedanken, um aus jenen erhabenen Melodien eine logische

Kette heraus zu demonstriren, so ist es, wie wenn man Wasser auf Feuer schüttet. Die Befreiung der Seele vom Gemeinen, das ist das einzige Programm für alle echte Instrumentalmusik; es ist eben so edel als unendlich.

Die schwungvolle Aufführung der C moll-Sinfonie, welche den zweiten Abend des Musikfestes eröffnete, war einer der leuchtendsten Glanzpunkte desselben. Das Publikum war aufs mächtigste ergriffen, und es dauerte lange, bis die Wogen des Beifallssturmes sich wieder beruhigten. Ueber dem Dirigenten und dem Orchester schwebte der Geist Beethoven's.

Das Kyrie und Gloria aus der D moll-Messe von Cherubini hatten nach jener gewaltigen Aufregung einen schweren Stand, und die Wahl dieser Stücke war keine ganz glückliche zu nennen. Der Componist der Medea, des Wasserträgers, des Requiems ist uns deutschen Musikern ja ein leuchtender Stern — aber er glänzt nicht überall mit derselben Helle. Die D moll-Messe ermangelt einiger jener Eigenschaften, die Cherubini oft so sehr auszeichnen. Sie ist nichts weniger als concis und ihre Breite ist nicht sowohl das Resultat einer mächtigen Gedankenströmung, als eines reflectirten kunstreichen Aufbaues. Berechnet für eine kleine, aber auserlesene Capelle, sträubt sie sich, wenigstens an vielen Stellen, gegen eine Aufführung

durch massenhafte Kräfte, welche ihre Individualität mehr erdrücken als zu erhöhter Geltung bringen. Es war schade, denn keines der Werke, welche zur Aufführung gekommen, hatte so große Ansprüche an den gewissenhaften Fleiß des Chores gestellt. Auch gingen die Sätze (unter Breunung's Leitung) vortrefflich, und die Solisten, unter welchen sich auch der Tenorist Herr Göbbels aus Aachen befand, thaten in den schwierigen Ensemblesätzen ihr Bestes. Aber der Total-Eindruck war kein erwärmender, wenn man auch von manchen gebildeten Dilettanten Worte der höchsten Anerkennung aussprechen hörte.

Außerordentlicher Beifall wurde hingegen wieder Schumann's leidenschaftsvoller Genofeva-Ouverture zu Theil. Breunung dirigirte, das Orchester spielte sie mit einer ganz besonderen, ich möchte sagen, persönlichen Hingebung, und die Aufführung derselben war nicht allein feurig und ausdrucksvoll, sondern auch, trotz so vieler verhängnißvoller Einzelheiten, die sie enthält, durchaus makellos.

Die Scenen aus dem Orpheus von Gluck gehören zu den Bedeutendsten, was im Bereiche dramatisch-declamatorischer Musik geschaffen worden. Sie gaben Fräulein Bettelheim Gelegenheit zur reichsten Entfaltung ihres schönen Talentes.

Die junge, schon so berühmte Sängerin begann ihre künstlerische Laufbahn als Clavierspielerin. Es schadet einer künftigen Prima Donna nicht, wenn sie mit Bach und Beethoven vertraut worden, und man darf wohl wünschen, recht viele möchten einen solchen Cursus durchgemacht haben. Ein inniges musikalisches Verständniß zeigt sich denn auch in jedem Tacte, den Fräulein Bettelheim vorträgt. Ihre Stimme, deren Umfang zwei Octaven überschreitet, ist von seltener Fülle und noch seltenerer Gleichheit des Wohlklanges. Schon im Judas Makkabäus hatte sie bekundet, wie vielseitig ihre Auffassung und ihre Gesangskunst ist. Mit anmuthsvoller Leichtigkeit hatte sie die Arie vorgetragen: „Die Freiheit nur allein giebt neue Pracht dem Sonnenschein.“ Und in dem Gebete zu Anfang des dritten Theiles sprach sich die hohe Reinheit einer frommen Seele aus. Mit einer unbezähmbaren freudigen Hingabe hatte sie in allen Proben gesungen und fast des Guten zu viel gethan. Ihre Leistungen im Orpheus zeigten, daß sie dem leidenschaftlichsten Ausdrucke nicht minder gewachsen und die feinsten Nuancirungen Gluck'scher Recitative aufzufassen und wiederzugeben befähigt sei. Und sie hatte in Folge einer Erkältung ihre Stimme nicht einmal ganz in ihrer Gewalt, — aber sie nöthigte dem Eingeweihteren

doppelte Bewunderung ab durch die große Kunst, mit welcher sie dem nicht ganz willfährigen Organ Alles abzugewinnen wußte. Leider giebt es noch kein Mittel, eine Stimme zu photographiren, und man muß, man mag wollen oder nicht, zu mehr oder weniger nichtssagenden Phrasen seine Zuflucht nehmen, um — keine Idee davon zu geben. Daß die Photographie aber manches Schöne anderer Art aufzufassen und unserer Erinnerung daran nachzuhelfen im Stande ist, das haben gewiß viele Zuhörer aus dem Aachener Concert-Saale bedacht und benutzt.

Den Schluß des zweiten Abends bildete Mendelssohn's Walpurgis-Nacht, einer der genialsten, eigenthümlichsten Schöpfungen, überhaupt ein in seiner Art ganz einzig dastehendes Werk. Es ist ein wahrer Glücksfall, daß das lebensprühende, musikalisch und dramatisch so prächtig aufgebaute Goethe'sche Gedicht Mendelssohn zur Bearbeitung geblieben war, nachdem es doch während eines halben Jahrhunderts mindestens der Oeffentlichkeit angehört. Denn unter die schwer zu erlangenden Dinge auf dieser Welt gehören die rechte Geige für den Violinspieler, der rechte Mann für das Mädchen, das rechte Gedicht für den Componisten. Und obgleich es bisher doch immer noch mehr Violinspieler und Jungfrauen als Componisten giebt, ist

der letztere Fall doch bei Weitem der schwierigste. In der Oper ist es Mendelssohn nicht gelungen, ein Buch zu finden, wie er es verlangte, und wir sind sicherlich dadurch um ein Werk ärmer geblieben, welches sich der Zauberflöte, dem Fidelio, dem Freischütz würdig angereiht hätte. In der Walpurgis-Nacht fand er aber Stoff für seine besten Neigungen, die Freude am Frühling und am Freien, und das phantastische Element und das Licht des Herzens, das jeden Glauben zu erhellen vermag. „Die hochsymbolische Intention", welche Goethe seinem Gedichte zuspricht, ist es freilich nicht, die uns beim Anhören dieses ewig jugendlichen Werkes stets aufs Neue entzückt, wohl aber „der freudige, unzerstörbare Enthusiasmus, der darin in Glanz und Klarheit lodert." Dieser freudige Enthusiasmus durchdrang auch den Dirigenten und die Mitwirkenden und schenkte uns eine lebensprühende Ausführung. Fräulein Bettelheim hatte die kleine Partie „einer alten Frau aus dem Volke" übernommen — daß sie sie nur in musikalischer Weise uns vorführte, darüber war Niemand ungehalten. Niemann sang die Arie des Jünglings ohne irgend ein Tempo rubato, eben so gewissenhaft wie feurig, und sogar den ängstlichen „christlichen Wächter" ohne alles Zagen, so sonderbar er sich in der Situation vorkommen mußte. Die

Partie des Druiden gehört zu Hill's besten Leistungen; er beherrscht sie vollkommen, sowohl in vocaler wie in geistiger Beziehung. — In wahrhaft erhöhter Stimmung verließen wir das Fest-Local. Schöne, hehre, deutsche Kunst! „Dein Licht, wer kann es rauben?!"

Dem allbeliebten Künstler-Concert des dritten Tages mit seinem etwas britischen Anstrich könnte als Motto aufs Programm gesetzt werden: „Wer Vieles bringt, wird manchem Etwas bringen; und Jeder geht' zufrieden aus dem Haus." Dieses Mal brachte es zwei Ouverturen, drei Chöre, zwei Violinstücke, drei Arien und (die Wiederholungen und Zugaben mitgerechnet) 14 Lieder am Clavier. Aber so hoch der Thermometerstand im Saale gewesen sein mag, er wurde überboten durch die Höhe, auf welche die Temperatur des Publikums in seinem Enthusiasmus gelangte. Wahre Beifallsorkane waren die natürliche Folge.

Eröffnet wurde der Festabend durch eine Ouverture von Fétis, dem berühmten Greise, der an der Spitze des Brüsseler Conservatoriums steht. Man hatte den ausgezeichneten Mann eingeladen, seine Composition selbst zu dirigiren, und es ist sehr schade, daß ein Unfall ihn zu kommen verhinderte. Denn es hätte gewiß vielen zur Freude gereicht, dem Meister, der seit so langen Jahren so viel für unsere Kunst

gethan, die dankbare Hochachtung zu bezeigen, die man ihm schuldet. Zu würdigen, was Fétis für die Geschichte und Wissenschaft der Musik geleistet, muß ich Gelehrteren überlassen — aber seine Verdienste um die Verbreitung und das Verständniß unserer deutschen Kunst sowohl in Frankreich wie in Belgien muß der Widerstrebendste anerkennen. Die von ihm vor etwa vierzig Jahren gegründete Revue Musicale gab zuerst in Paris den Anstoß zu einer tieferen Auffassung der Instrumentalmusik in Frankreich, und in den von ihm geschaffenen und geleiteten Concerten des Conservatoriums in Brüssel wurde unseren Nachbarn zum ersten Male der Blick geöffnet für die Wunderwerke des Beethoven'schen Genius. Durch die concerts historiques, welche Fétis in den Hauptstädten Frankreichs und Belgiens gegeben, hat sich überhaupt der Sinn für eine vorurtheilslose Anschauung der verschiedenen Kunstepochen geschärft, und was seitdem in dieser Art hier und da in Deutschland geschehen und jetzt als Musikbeigabe zur Exposition in Paris ins Werk gesetzt wird, verdankt jenen Unternehmungen seinen Ursprung. Die im Festlocale zahlreich versammelten Landsleute Fétis' schienen sich übrigens sehr zu Hause zu fühlen, denn sie schenkten dem Werke ihres Propheten nur geringe Theilnahme.

Frau Harriers-Wippern sang die sogenannte Brief-Arie aus Don Juan, die große Scene aus dem Freischütz und zwei Lieder: „In der Fremde“ und „Der Vogel im Walde“ von Taubert. Frau Harriers ist eine der ersten Sängerinnen Deutschlands. Ihre Stimme hat einen wahrhaft bezaubernden Liebreiz; ihr Vortrag ist warm ohne Uebertreibung, anmuthig ohne Coquetterie und brillant ohne herausfordernde Keckheit. Eine wohlthuende edle Weiblichkeit breitet sich über alle ihre Leistungen aus. Ihre Wiedergabe der Arie der Agathe war hinreißend — eben so zart im Gebete wie feurig im Jubel der Liebe. Und als sie den „Vogel im Walde“ sang, waren die Einen der Meinung Romeo's: „es ist die Lerche“ —, die Anderen behaupten mit Julie: „es ist die Nachtigall“ —, es war aber die Vereinigung beider, Frau Harriers-Wippern, königl. Kämmersängerin aus Berlin.

In drei Liedern von Schumann: „Waldesnacht“, „Ich grolle nicht“ und „Frühlingsnacht“, offenbarte Niemann die ganze Kraft seiner übermächtigen Natur. Namentlich bei dem Vortrage des „Ich grolle nicht“ überrieselte es Einen. Wie er so da stand und diese tiefen vollen Töne sich seiner Brust entwanden und der ganze Schmerz eines gebrochenen Herzens aus jedem Worte hervorbrach und der verhaltene Vorwurf

und die Klage über das zwiefache Elend des Verrathes an der Liebe immer stärker, immer einschneidender in alle die lautlos horchenden Seelen einschnitten — da konnte man sich freilich dem Concertsaale entrückt und sich inmitten einer gewaltigen Tragödie versetzt glauben, wo es keine andere Lösung mehr giebt, als den Untergang. „Das ist kein Liedervortrag mehr", hörte ich sagen. Freilich ist unseren jungen Mädchen und unsern süßen Dilettanten jede Nachahmung dieser Weise höchlichst abzurathen. Aber man lege auch nicht den Maßstab herkömmlicher lobenswerther Bildung an eine so exceptionelle begabte Individualität. Die Vergewaltigung durch künstlerische Genialität ist die einzige, die man sich mit dankbarem Herzen gefallen lassen mag.

Nachdem Niemann so sein Publikum mit „wollustvollem Grausen" erfüllt hatte, konnte Hill, der ihm unmittelbar mit ein paar Liedern folgte, mit großer Genugthuung erproben, wie der sympathisch einfache Vortrag einer schönen Romanze auch nach den stärksten Aufregungen ein gefälliges Ohr findet. Niemann hatte seine beiden letzten Stücke wiederholen müssen — Hill gab den seinen eines zu von der Composition seines Neffen, Wilhelm Hill, welches durch sein hübsche melodische Führung allgemein ansprach.

Mit dem Worte „Parto" begann Fräulein Bettel-

heim ihre Arie — die mehr als bekannte Arie aus Mozart's Titus. Lag eine bewußte Anspielung hierin? Schwerlich. Aber es ist an dem — sie zieht dahin — Hymen entreißt sie Apollo und den Musen, oder, um mich in gemüthlichem Deutsch auszudrücken, sie heirathet und verläßt die Bühne, und zum letzten Male trat sie in Aachen unter dem Namen auf, unter welchem sie sich einen Namen gemacht hat. Indeß der Musik kann sie sich eben so wenig entreißen, wie ihrer eigenen Seele, und vielleicht ist es zum Besten ihres Talentes und unserer Kunst, wenn sie von nun an nur singen wird, wo sie mag und was sie mag. Möchte sie recht oft an den Rhein wiederkehren, wo sie eine wahre Razzia von Herzen gemacht. Musik, wie sie sie liebt, wird sie hier immer treu gepflegt finden.

Ein Schüler des trefflichen Ferdinand David in Leipzig, (dessen Violinclasse eine wahre Baumschule großer und kleiner Geiger geworden), Herr August Wilhelmy aus Wiesbaden, erregte, wie überall, so auch an diesem Abend das größte Erstaunen. Fast noch ein Jüngling (er ist aber verheirathet!), sind ihm alle Schwierigkeiten, welche das schwierigste aller Instrumente bietet, zum Spiel, ja kaum zu diesem geworden. Denn man könnte glauben, er höre Jemandem, der sich seiner Arme und Hände zum Geigen bedient, ruhig

und geduldig zu, vielleicht nicht ganz ohne einige Neugierde, wie die Sache ablaufen werde? Während die entferntesten Spieler im Orchester fast ungläubig den Kopf schütteln über diese Terzen-, Oktaven-, Decimengänge, über diese unfehlbaren Flageolettöne, in einem Wort: über die Kühnheit und Sicherheit einer Technik, die etwas Fabelhaftes hat, scheint der junge Künstler selbst eben so wenig Interesse an seinem Talente zu nehmen, als an dem Beifalle, mit dem man ihn überschüttet. Er hat aber sehr Unrecht, denn wenn er sich auch aus den Schwierigkeiten, die er überwindet, nichts macht, weil es vielleicht für ihn nie welche gewesen, so müßte doch der schöne Ton, den er seiner Geige entlockt, nicht minderen Reiz haben für ihn als für uns Alle. Oder waren ihm die Stücke nicht recht (ein Concert von Paganini und ungarische Weisen von Ernst), die er vortrug? Oder gedachte er der Worte Goethe's: „Keinen Reimer wird man finden, der sich nicht den besten hielte, keinen Fiedler, der nicht lieber eigene Melodien spielte"? — ich weiß es nicht. Die eigenen Melodien werden ihm auch noch kommen — und es giebt deren so viele wunderschöne, die man so wunderschön spielen kann! Jedenfalls aber erlaube ich mir, bei Herrn Wilhelmy ein gutes Wort für sein Talent einzulegen. Es verdient nicht allein den Bei-

fall des Publikums, sondern auch die eigene wärmste Theilnahme dessen, den ein gütiges Geschick damit beschenkt hat.

Wie meistens bei unseren Musikfesten, so wurden auch dieses Mal am dritten Tage einige der schönsten Chöre aus dem Oratorium des ersten Tages wiederholt. Man sollte aber diesen Gebrauch ein für alle Mal aufgeben; denn es hat etwas Wehmüthiges, zu beobachten, wie diese Stücke aus dem Zusammenhang herausgerissen, in eine ihnen fremde Umgebung versetzt, von einem ermüdeten und zerstreuten Chore gesungen, ihre Wirkung verlieren. Nach dem „Vogel im Walde" hat ein Händel'scher Chor einen schlimmen Platz. Man könnte aber den Engländern, nachdem man ihnen ihr Volkslied entlehnt, auch den Gebrauch entlehnen, solche Feste damit zu beenden — in den prächtigen Klängen des „Heil Dir im Siegerkranz" würde alle Aufregung einen befriedigenden, ja, erhebenden Abschluß finden.

Das Blumenwerfen, welches bei früheren Künstler-Concerten zuweilen so stark betrieben wurde, daß man sich inmitten des römischen Carnevals versetzt glauben konnte, fiel dieses Mal aus. Ein positiver Fortschritt! Aber der hergebrachte und hinterlistig beigebrachte Lorbeerkranz für den Dirigenten fehlte nicht — er ver-

sengte jedoch unserem guten Rietz nicht die Schläfe, sondern fiel ihm auf die Schultern. Sie sind stark genug, ihn zu tragen.

Soll ich nun noch von den heiteren Stunden sprechen, welche man nach den Festconcerten in den Sälen der Liedertafel, der Erholung und in den vielen schönen Localen verlebte, an welchen Aachen so reich ist? Oder von dem toastenreichen Souper, welches das gastfreundliche Comité uns nach dem letzten Concerte bot? Das liegt doch nicht mehr im Bereiche „musikalischer Briefe.“ Aber der guten, ungetrübt festlichen Stimmung muß ich gedenken, die überall herrschte. Sie bewies, daß — — nein, nichts mehr!

Es war ein schönes Fest und allen, die dazu beitrugen, es zu einem solchen zu machen, sei hiermit der wärmste Dank dargebracht.

Die Musik und das Publikum.

Vortrag,

gehalten zu Gunsten der Veteranen in Köln.

Geehrteste Herren! Verehrteste Damen!

Es war eine Uebereilung von mir, der Aufforderung nachzukommen, in deren Folge ich jetzt hier, nicht ohne Bangigkeit, vor Ihnen stehe. Ich bin weder Redner, noch Schriftsteller, und von Gelehrsamkeit wird vollends der schärfste Beobachter keine Spur bei mir entdecken können. Verzeihen Sie mir, um des guten Zweckes willen der uns hier vereinigt, schon jetzt, und geben Sie mir für die Sünde, die zu begehen ich im Begriffe bin, im Voraus Ihre Absolution, — später dürfte meine Bitte vielleicht kaum mehr Erhörung finden.

Als Musiker ergreife ich das Wort, und zwar nicht, um es, wie wohl sonst, musikalisch zu verar-

beiten, — nein, ich ergreife es in höchsteigener Person, dieses vornehme, mächtige, Alles regierende Wort. Und ich mache ihm, ehe ich mich mit ihm einlasse, wie es hohen Herren gebührt, einen sehr tiefen, devoten Bückling. Möge es mir gnädig sein!

Als Musiker ergreife ich das Wort. In der Musik lebe und webe ich, seitdem ich denke, ja, seit noch früherer Zeit. Sie ist die Arbeit meiner Tage, der Traum meiner Nächte. Und so wird es mir wohl hingehen, wenn ich von dieser Stelle aus, auf welcher bedeutende Männer Ihnen die hehren Thaten der Geschichte und die noch höheren der Wissenschaft vorgeführt, wenn ich hier auch wieder in Beziehung trete zur Kunst, der ich meine Thätigkeit geweiht. Der Tonkünstler sollte sich freilich darauf beschränken, in Tönen zu sprechen; da aber alle Welt über die Kunst der Töne spricht, mag es auch wohl dem Musiker erlaubt sein, in diesem großen, wenig harmonischen Chor seine Stimme erschallen zu lassen.

Die Musik ist die anspruchsloseste und die anspruchsvollste der Künste. Sie begnügt sich mit der bescheidenen Rolle der Gesellschafterin, welche Monsieur oder Madame nur das Gefühl des Alleinseins benehmen soll, — unterbricht die zahlreich versammelten Menschen leicht peinliche Stille durch das Rauschen ihrer Ton-

wollen, — giebt die Leiterin ab für rhythmisch geordnete Bewegung menschlicher Körper, gemeinhin Tanz genannt, und verschmäht es nicht, sogar Pferden und Hunden einen ähnlichen Dienst zu leisten. Aber sie behauptet auch die schönste Trösterin zu sein in der Einsamkeit, am leichtesten ungleich gestimmte und — was viel mehr heißt — ungleich verstimmte Herzen übereinstimmend schlagen zu machen; sie findet ihren Platz in dem Hause des Herrn und auf den Brettern, die die Welt bedeuten; ja, sie beruft Hunderte und Tausende nur um ihr zu dienen, ihren Befehlen zu gehorchen, ihre Wirkungen an sich zu erproben. Und so erweist sie sich denn bequem, behaglich, ermunternd, anregend, unterhaltend, belebend, erhebend, begeisternd, und mag mit Recht im geringsten wie im höchsten Sinne die populärste aller Künste genannt werden!

Die Mannigfaltigkeit ihrer Wirkungen steht natürlich im engsten Zusammenhange mit den Mitteln, deren die Tonkunst sich bedient, aber in nicht minderem mit der Eigenthümlichkeit der Zuhörer, mag man sich diese vergegenwärtigen als eingestaltige oder als vielgestaltige Individuen, in welchem letzteren Falle ihnen der schrecklich dröhnende Name Publikum beigelegt wird.

Den Thaten der Musiker und Musikerinnen, mögen sie componiren oder dirigiren, singen oder spielen,

werden heutigen Tages unzählige mündliche und schriftliche Besprechungen gewidmet. Die ersten Organe der Presse, eine Times, eine Kölnische Zeitung, haben ihre musikalischen Referenten, und in geselligen Kreisen werden Sängerinnen und Virtuosen, zuweilen sogar Componisten nicht minder beplaudert als Staats-Minister, Volksvertreter, neue Romane und was dergleichen mehr. Das Verhältniß der Hörer zu dem, was ihnen geboten wird, des Publikums zur Kunst, bleibt aber meistentheils dabei unberührt. Freilich, was soll es das Publikum richten zu wollen? Ein Publikum ist immer in seinem Rechte. Es hat nicht allein das Recht des Stärkeren, das älteste und naturwüchsigste, sondern auch das Recht des Berechtigten, das Recht des Käufers, mit der Waare zufrieden oder unzufrieden zu sein und seine Meinung so offen wie möglich kund zu geben. Es hat freilich nicht immer recht; aber wenn es das nicht selbst früher oder später einsehen will, so kann kein Gott und kein Kritiker dagegen etwas thun, — man muß es gewähren lassen. Und doch würde es von großem Interesse sein, sich Rechenschaft zu geben von der unendlichen Verschiedenheit, welche in der Art der Auffassung und dem Grade des Verständnisses den Tonwerken und ihren Dolmetschern gegenüber sich kund giebt. Eine solche Verschiedenheit

hat freilich in allen menschlichen und göttlichen Dingen von Individuum zu Individuum Statt, aber sie tritt bei wenigen so scharf zu Tage als bei musikalischen Produktionen, weil es in der Natur derselben liegt, von einer großen Anzahl Menschen zu gleicher Zeit aufgenommen werden zu können und unzähligen kleinen und kleinsten Kreisen Stoff zu activer und passiver Theilnahme zu bieten. „Die Culturvölker in den Hauptperioden ihrer geschichtlichen Entwicklung und in der Gegenwart in ihrem Verhältnisse zur Tonkunst", das könnte einen bedeutenden Abschnitt der Ethnographie abgeben. Aber beruhigen Sie Sich, meine freundlichen Zuhörer und Zuhörerinnen, ich bin weit davon entfernt, mich so hoch versteigen zu wollen. Ich habe nicht, wie der herrliche Dulder Odysseus, „vieler Menschen Städte geseh'n und Sitte gelernt", nicht einmal mein Vaterland, „das ganze Deutschland soll es sein", kenne ich in seiner ganzen, freilich etwas problematischen Ausdehnung. So kann ich mir denn nicht mehr erlauben, als eine kleine Anzahl unsystematisch sich folgender Andeutungen, da und dort erhaschter Beobachtungen, wobei auch Interpretationen mit unterlaufen mögen, welche Sie vielleicht nicht immer gerechtfertigt finden werden. Aber überall dürfen Sie überzeugt sein, daß

es mir einestheils um die Wahrheit zu thun ist, und anderentheils, — daß ich Sie nicht ennuyiren möchte.

Ich versteige mich zu einer Art alt-napoleonischer Revue, indem ich einer Reihe von Völkern an Ihnen vorüber zu ziehen gebiete. Italiener, Engländer, Franzosen, Deutsche, sie marschiren mehr oder weniger kampflustig ins Theater, ins Concert, in die musikalische Morgen- oder Abend-Unterhaltung. Wie benehmen sie sich, nachdem die Occupation glücklich gelungen?

Sehen wir uns die Scala, eines der größten Opernhäuser der Welt an, am Tage der ersten Aufführung eines Dramma lirico. Die prachtvollen Räume sind aufs glänzendste erleuchtet und zum Brechen voll, die schönen Lombardinnen erscheinen in reichsten Toiletten, das Textbuch ist in Aller Händen, das Orchester beginnt und lautlose Stille tritt ein. Der Vorhang geht in die Höhe, eine rauschende Beifallssalve erdröhnt. „Was geht vor?" fragt der Fremde verwundert. „Die Decoration ist gelungen", wird ihm erwidert. Heute müssen alle Costume und Decorationen neu und schön sein. Der Einleitungschor ist vorüber, es wird gezischt. Die Primadonna erscheint, sie ist eine gefeierte, geliebte Sängerin, ein Beifallssturm bricht los. Das Adagio ihrer Arie ist matt — düsteres Schweigen, das Allegro, leidlich brillant — wird be-

klatscht. Der Tenor tritt auf; er singt das Recitativ zu tief — es wird arg gezischt; bei einer schönen Gesangesstelle, die darauf folgt, erhebt er sich mit dem Componisten und wird durch reichlichen Applaus gelohnt. Ein großer Ensemblesatz im Finale wirkt mächtig und ergreifend und ein endloses Klatschen, Bravorufen und was dergl. mehr belohnen den Maestro und die Ausübenden. Wehe aber, wenn die Sache schief geht, wenn die Sänger detoniren, wenn die Musik langweilt! Der brausendste Orkan ist nichts gegen einen großartigen Fiasco in der Scala. Man pfeift, man zischt, man kräht, man miaut, und der Sturm ist nur dadurch zu beendigen, daß der hinter der Coulisse weilende Polizei-Commissar den Befehl giebt, den Vorhang fallen zu lassen. Die elementaren Ausdrücke des Mißfallens hören dann auf, aber man begreift kaum wie die allgemeinen lauten Erörterungen, die nun beginnen, den Einzelnen noch Verständigung ermöglichen.

Das Frappante bei den Aeußerungen eines italienischen Publikums ist weniger deren Vehemenz, welche sich auch bei minder lebhaften Völkern findet, als deren schnelle und einmüthige Explosion und vor Allem das Bedürfniß der unmittelbaren Kundgebung des Wohlgefallens sowohl als des Mißfallens. Ruhige Ergebung in die Langeweile ist dem Italiener unmöglich, aber

eben so wenig stille Hinnahme dessen was ihn erfreut. Er verlangt starke, heftige Eindrücke und in deren Ermangelung mindestens sinnlichen Reiz. Wird ihm geboten, was er begehrt, so ist er enthusiastisch dankbar, im entgegengesetzten Falle setzt er sich gleichsam zur Wehre und vertheidigt sein gutes Recht mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln. Und in den Ansprüchen, die sie machen, wenn sie ins Theater gehen, sind die Italiener vollkommen einig unter einander, — der Musiker, der Kenner, der Laie, sie unterscheiden sich nur durch den größeren oder geringeren Grad des Wissens und Könnens, nicht in ihren Grundanschauungen über die Kunst. Die Kritik erläutert dem Publikum seine eigenen instinctiven Aussprüche, nur in den seltensten Fällen lehnt sie sich gegen dieselben auf. Der Musiker verdammt ohne viel Federlesens was das Publikum nicht gelten läßt; der Componist, der Fiasco gemacht, verhüllt sein Antlitz, sucht einen guten Witz und das nächste Mal eine effectvollere Oper zu machen, und der Sänger — der hat freilich immer und überall Recht, aber er reist ab und versucht wo anders sein Heil.

Daß es trotz jener spontanen Beurtheilungsweise vorkommt, daß das Schicksal einer Oper sich erst nach zwei, drei Vorstellungen entscheidet, daß dasselbe Publi-

kum sich auch wohl einmal spaltet in Parteien für und gegen eine Assoluta, für oder gegen einen Maestro, das versteht sich von selbst — aber die Seltenheit der Ausnahmen bestätigt die Regel — und die Leidenschaft beim Für und Wider bleibt überall dieselbe.

Der Italiener hat unbestreitbar von Natur aus ein sehr feines, scharfes Ohr für Schönheit und Reinheit des Klanges. Ein falscher oder häßlicher Ton bereitet ihm einen physischen Schmerz, den er äußert, während es beim Deutschen schon sehr arg kommen muß, bis er dergleichen merkt oder es wenigstens merken läßt, daß er es merkt. Der Italiener hat ferner ein schnell fassendes vortreffliches Gedächtniß für Melodie und Poesie und schon nach der ersten Aufführung einer Oper erklingen die Straßen von allen Gesängen, die halbwegs sangbar. Das Summen populär gewordener Melodien ohne Worte kennt er kaum und keine Köchin wird die Casta diva murmeln, ohne die an die keusche Göttin gerichteten Verse dabei auszusprechen. Ueberhaupt ist er in dem magischen Kreise, den seine Opern um ihn gezogen, ganz und gar zu Hause. Aber es wird ihm schwer, ja fast unmöglich, aus ihm herauszutreten.

Es liegt meiner heutigen Aufgabe fern, mich über die italienische Musik auszusprechen. Daß die italienische

Oper seit ein paar Jahrhunderten die weitverbreiteste Herrschaft ausgeübt hat und noch immer ausübt, ist nicht zu bestreiten. Ihre Mängel und ihre Vorzüge tragen hierzu gleich viel bei. In Deutschland werden italienische Opern eben so scharf getadelt, als gern gehört. Man wird dabei an einen Ausspruch des Mephistopheles erinnert. Sicher ist, daß die Italiener, wenn sie ihre Musik hörten, wie sie meistentheils bei uns aufgeführt wird, die ersten sein würden sie auszupfeifen.

Man hat dem italienischen Publikum oft vorgeworfen, es benutze das Theater eigentlich nur zur Conversation und mache sich im Grunde nichts aus der Musik. Gegen diese Ansicht muß jeder protestiren, der die italienische Opernbühne durch eigene Anschauung kennen gelernt hat; aber freilich sind die Grundbedingungen derselben total verschieden von denen aller anderen lyrischen Länder. Nur eine derselben will ich berühren. Die Anzahl der Opern, welche während einer sogenannten Stagione, die höchstens einige Monate dauert, gegeben werden, ist eine beschränkte; haben sie einmal die Feuerprobe bestanden, so werden sie fortwährend wiederholt. Während der ersten Aufführungen hat sich das Publikum mit Text und Musik aufs genaueste bekannt gemacht, die Stücke und

Stellen, welche gefallen, haben sich festgestellt und werden nun jeden Abend mit gleicher Aufmerksamkeit angehört, mit gleichem Beifall belohnt. Der Rest ist Schweigen oder vielmehr Plaudern, was indeß bei der Bauart der italienischen Bühnen lange nicht so störend wirkt, als es in unseren Theatern der Fall sein würde. Daß aber der Italiener eine Oper, welche ihm zusagt, innerhalb weniger Monate so oft genießen mag, als die Bewohner der gemäßigten Zonen ihre Lieblingswerke in ihrem ganzen Leben kaum hören, das muß doch von Rechts wegen jeder zu würdigen wissen, der leidenschaftliche Liebe höher stellt als zarte Galanterie.

Der Concertsaal spielt in Italien noch immer eine sehr untergeordnete Rolle. Die deutsche Instrumental-Musik, die einzige die es giebt, tritt nur sporadisch auf und könnte in den großen Theatern auch zu keiner Wirkung gelangen. Concerte, welche in denselben Statt finden, sind meistentheils aus beliebten Opernstücken zusammengesetzt, welche aber nicht im Frack und weißer Halsbinde und von Seiten der Sängerinnen im Ballanzug, sondern im Costume, nicht heruntergesungen, sondern dramatisch dargestellt werden. Instrumental-Virtuosen (und Italien hat deren bekanntlich eminente, besonders auf den Saiten-Instrumenten) lassen sich auch meistentheils im Theater hören und können, wenn sie

durchschlagen, vielmals hinter einander auftreten. Bekanntlich hat Paganini den bei Weitem größten Theil seines Lebens concertirend in seinem Vaterlande zugebracht. Aber die eigentliche musikalische Lebenssphäre des Italieners ist und bleibt der Gesang und zwar in dramatischem Gewande, so wenig man seine musikalische Dramatik bei uns gelten lassen will.

Das Charakteristische am italienischen Publikum ist, daß es eben im vollsten Sinne des Wortes ein Publikum ist. Was seine Componisten und Sänger ihm bieten, ist an das ganze Volk gerichtet und wird auch vom ganzen Volke gerichtet. Es giebt in Italien keine Oper für bevorzugte Classen, keine musikalischen Aufführungen für gebildete Stände. Die guten und schlimmen Consequenzen für die Kunst sind daraus leicht zu ziehen. Ich überlasse dies aber meinen nachsichtigen Zuhörern und begebe mich zurück in die Lande diesseits der Alpen.

*
* *

„Die Hauptstadt von Deutschland ist Paris", sagte Heine eines Tages zu mir. Dieser paradoxe Ausspruch des großen satirischen Lyrikers ist, abgesehen von der Politik, in so fern wahr, als die Majorität der Deutschen, die sich überhaupt um Anderes bekümmern, als was sie unmittelbar berührt, mehr von dem weiß,

was in Paris vorgeht, als von dem, was sich in Berlin oder Wien ereignet. Ich muß daher fürchten allgemein Bekanntes vorzubringen, wenn ich vom Pariser musikalischen Publikum spreche und vom großen französischen musikalischen Publikum zu berichten, ist mir eben so unmöglich, als von dem Ursprunge des Nils Näheres mitzutheilen. Gewiß es giebt ein solches, aber erhebt es sich zu Höherem, als dem Beifall zuzujauchzen, was ihm von der Hauptstadt octroyirt wird? Ich weiß es nicht. Mythenhafte Gerüchte tauchen zuweilen auf von dem Erfolge Beethoven'scher Musik in Marseille, von dem gebildeten Ohre der Einwohner von Toulouse, aber wer kann sich rühmen, Näheres hierüber ausgekundschaftet zu haben? Die Pariser Opern werden überall gegeben, die Pariser Virtuosen werden in der Provinz mehr beklatscht und besser bezahlt, als in der großen Metropole; sie sagen es selbst, es ist aber auch alles, was sie sagen.

Das Pariser Publikum hingegen ist vielleicht kaum ein französisches zu nennen, so sehr ist es versetzt mit den Bestandtheilen aller möglichen cultivirten und uncultivirten Völkerschaften. Wenn nun auch alle diese nationalen Ingredienzien nicht ohne Einfluß geblieben sind auf das Pariserthum, welches ihnen einen Theil seiner Eigenthümlichkeiten zuzuschreiben hat, so ist doch

die Macht des französischen Elementes in allen Sphären bei Weitem die siegreiche. Diese Macht — es ist oft ausgesprochen worden, aber ich beanspruche nicht, original in meinen Darlegungen zu sein — diese Macht ist vor Allem die des Geschmackes und des esprit; für das letzte Wort weiß ich kein vollkommenes Aequivalent in der deutschen Sprache.

So finden wir denn, um auf mein Hauptthema zurückzukommen, in Paris neben der französischen die italienische und in der großen Oper die kosmopolitische Musik vertreten, aber in der Ausführung wie in der Aufnahme aller dieser so verschiedenartigen Produktionen, wie in denen der deutschen Muse, zeigt sich in größerem oder geringerem Grade der gallische Einfluß. Wenn der Italiener fast nur für das Sinn hat, was ihn hinreißt, mag die Wirkung dem Reize oder dem Ausdruck der Melodie oder der Virtuosität des Ausführenden zuzuschreiben sein, so begnügt sich der Franzose gern schon damit, angezogen und gefesselt zu werden. Er liebt das Geistreiche, das Reizvolle; das Geschmackvolle kann ihn entzücken; der Schwulst, wofür der Deutsche oft so viel Sympathie zeigt, ist ihm zuwider. Klarheit, Glätte, Feinheit verlangt er vor Allem, ein wenig Coquetterie läßt er sich gefallen und etwas Frivolität nimmt er nicht ungern hin, wenn sie nur

piquant ist. In Bezug auf den genre ennuyeux ist er aber ganz italienisch gesinnt.

Man sagt, der Franzose sei nicht musikalisch geartet, wenigstens sei er es in geringerem Grade als der Deutsche und der Italiener. Vielleicht hat man auch hier vorzugsweise Paris im Auge, wo sich der Mann aus dem Volke in seiner Musikliebhaberei selten höher versteigt, als bis zum Tanz und bis zur Chanson, bei welcher aber bekanntlich das Wort eine größere Rolle spielt als der Gesang. Auf diesen beiden Factoren beruht auch die echt französische Musik, die des Vaudeville in der Opéra comique, wenn auch letztere, nicht immer zu ihrem Vortheil, der italienischen und sogar der deutschen nach und nach mancherlei entlehnt hat. Die Componisten der sogenannten „komischen Oper“ also versorgen Frankreich mit Liedern und Tänzen und diese Bühne ist die der Mittelklasse, in welcher sich doch überall der Volkscharakter am klarsten zeigt. Deutschland kennt die liebenswürdigen Produkte jenes Theaters. Da ist es nicht auf mächtiges Ergriffensein, tiefe Rührung, pathetische Erschütterung abgesehen! Anmuthig, lebendig, geistreich und vor allen Dingen dem Worte angemessen, bühnengerecht muß die Musik sein, der sogenannte Dichter des Buches muß ein lebendiges, spannendes Drama dem Componisten

unterbreitet haben, der Sänger darf nicht allein zierlich und geistreich singen, er muß auch gewandt und charaktervoll spielen, wenn der Franzose das Behagen finden soll, das sich weniger in stürmischen Beifallsbezeigungen, als in heiterm Lächeln, in gespanntem Aufmerken, in befriedigtem Umherblicken kund giebt. Ein witziger Vers, der musikalisch witzig wiedergegeben ist, ein Refrain, der auf überraschende Weise wieder eintritt, eine kurze Melodie, die sich aber mit unmittelbarer Schärfe dem Gedächtnisse einprägt, werden mit Schnelligkeit vom Publikum verstanden und mit raschem Beifalle belohnt. Auch Melodien, die man gemüthlich nennen könnte, wenn nicht noch etwas Schalkhaftes dahinter stäke, finden den dankbarsten Wiederhall. Leider hat sich auch das virtuose Element des italienischen Kunstgesanges in der Opéra comique, wohin es gar nicht gehört, eingenistet und übt dort seinen allen Nationen unwiderstehlichen Reiz aus.

Die große Oper, die Akademie, wurde von jeher mehr von ausländischen, als von französischen Componisten gepflegt, aber jene mußten sich entweder den französischen Anschauungen bequemen, oder sie wandten sich nach Paris, weil sie sie theilten. Das dramatisch-musikalische Element ist auch hier das eigentlich französische, und wenn auch Süßigkeit italienischer Melodie,

Kraft, ja Herbigkeit deutscher Harmonie nach und nach zu immer größerer Geltung gekommen sind, möglichst getreues Anschließen an Wort und Handlung wird vor Allem beansprucht. Daß an der großen Oper Tanz, Costume, Decorationen und Maschinerien aller Art von jeher eine große Rolle gespielt, daß Schaustellungen der verschiedensten Gattungen dort Statt haben und ein Publikum herbeilocken, von dem man nicht mehr weiß, welchen Antheil die Musik an seiner Gegenwart hat, ist bekannt; ich spreche aber heute nur vom musikalischen Publikum.

Der Franzose liebt in der Musik die Kürze, das sich Versenken in breite und tiefe Entwicklung ist nicht seine Sache. Je compacter der Componist seinen Gedanken zusammengefaßt, je überschaulicher, so zu sagen, er ihn hingestellt, desto sicherer ist er seiner Wirkung. Mit der Helligkeit und Schnelligkeit des Blitzes muß die Melodie herunterfahren, wenn sie zünden soll.

Diese Erfahrung findet sich auch dort bestätigt, wo der musikalisch gebildetste Theil des Pariser Publikums sich versammelt, wo sich hingebendes ernstes Eingehen auf den Geist unserer Meisterwerke in enthusiastischen Kundgebungen äußert, in den kleinen und großen Concerten nämlich, in welchen die deutsche Instrumental-

musik die Hauptrolle spielt. Je kürzer und prägnanter das Musikstück, je sicherer der Eindruck.

Der feinen Empfänglichkeit muß ich noch Erwähnung thun, welche der Franzose der musikalischen Ausführung entgegen bringt. Ein paar zierlich gespielte Tacte, ein warm empfundener Accent, ein vollendet ausgeführter Lauf werden, schon fast ehe sie verklungen, dem Künstler gelohnt durch jene unwillkürlichen Aeußerungen des Wohlgefallens, des sympathischen Wiederhalles, den sie beim Hörer gefunden. Ein allgemeines Ah der Befriedigung, ein halbgelispeltes Bravo, ein Rauschen wie von seidenen Gewändern, das durch den Saal dringt, mögen einen einzelnen ultra-aufmerksamen Hörer zuweilen stören, dem Ausführenden thun sie oft wohler, als der stürmischste Beifall, er fühlt, daß der elektrische Strom in Bewegung ist, der ihn mit dem Publikum verbinden soll.

Zwei Dinge sind es aber, die dem musikalischen Publikum in Paris, wenigstens neuen Erscheinungen gegenüber, einen Theil jener Unmittelbarkeit entziehen, welche das italienische Publikum überall kennzeichnet: die Claque und die Presse.

Die servilen Beifallsklatscher sind eine alte Erfindung; hat doch der vornehmste Sänger, der bis jetzt aufgetreten, der schreckliche Nero, sich schon ihrer

bedient. Wie alt das Uebel in Paris ist, weiß ich nicht, aber es hat jedenfalls tiefe Wurzeln geschlagen, denn der gegenwärtige Kaiser Napoleon, der doch schon mancherlei durchgesetzt, hat vergeblich versucht, es auszurotten. Das Schlimmste ist dabei noch nicht einmal, daß zu oft und zu viel unverdienter Beifall gezollt wird, sondern daß das Publikum, verletzt und beleidigt durch die schamlose Rotte, sich in den meisten Fällen jedes Beifallspendens enthält. Es kommt oder bleibt aus, was freilich den sichersten Barometer für seinen Wärmegrad abgiebt.

Es muß der italienischen Oper in Paris zum Lobe nachgesagt werden, daß sie dem Unfuge der Claque nie Raum bei sich gab. Aber dieses exclusive Theater ist im Grunde das der vornehmen europäischen Gesellschaft, nicht das des französischen Publikums. Daß die berühmte Künstler-Gesellschaft, welche die Conservatoire-Concerte veranstaltet, keiner Claque bedarf und kaum der Kritik einige Freibillets gönnt, ist bekannt. Bei den Virtuosen-Concerten spielen die Befreundeten und nicht Zahlenden oft genug eine beifallspendende Schaar. Doch das hat nicht viel auf sich. In den lyrischen Theatern aber ist die Claque oft durch nicht geringe Zeit sinn- und urtheilverwirrend, und sie verringert ein- für allemal den Werth des Beifalles da, wo sie eingeführt ist.

Von der Pariser Presse sprechen, heißt überhaupt von der Presse sprechen, wenn sich auch kaum eine andere mit dem Einflusse jener messen kann. Hat sie ja Paris zu ihrem Boden und die Weltsprache zu ihrem Organ! Und gerade das giebt ihr, namentlich in Sachen der Kunst und der Literatur, ein so eigenthümliches Gepräge, daß sie mit dem Bewußtsein spricht, einen mindestens europäischen Einfluß auszuüben. Indeß Presse bleibt Presse, und ihre Vorzüge und Schwächen werden sich mehr oder weniger überall wiederfinden.

Die Zeitungen geben uns die freilich etwas lückenhafte Geschichte der Gegenwart; ihr wesentlichster Einfluß — soll ich sagen: ihr höchstes Verdienst? — besteht aber darin, die Menschen, die meistens nur instinctive oder anerzogene Ab- und Zuneigungen haben, mit denselben entsprechenden Urtheilen, Meinungen, Gedanken zu versehen. Daß sie in Beziehung auf eine Kunst wie die Musik, wenigstens zeitweilig, eine große Wirkung auszuüben im Stande ist, liegt auf der Hand. Namentlich neuen Erscheinungen gegenüber ist es von viel stärkerem Einflusse, als man es sich selbst zugestehen mag, wie man darauf vorbereitet war und was man darüber hört, so lange man mit dem unbestimmten Eindrucke, den man empfangen, nicht einig

mit sich ist. Der Journalist kann die Neugierde spannen, er kann ein günstiges Vorurtheil erwecken, er kann dem zaghaft Sympathisirenden, wie dem ängstlich Widerstrebenden Muth verleihen, sich auszusprechen. Er kann — und das ist seine edelste Aufgabe — dem schwerer zugänglichen Werke seinen Weg bahnen helfen und vermittelnd, aufklärend, zwischen den Künstler und das Publikum treten.

Die Pariser Presse ist im Allgemeinen neuen Erscheinungen günstig und unterstützt das Talent, welches sich einmal offenbart hat. Man spricht von jeher viel von der Zugänglichkeit der Pariser Kritik, — meiner festen Ueberzeugung nach viel zu viel. Freundschaft und Feindschaft, Gunst, persönliches Interesse spielen in allen menschlichen Verhältnissen ihre Rolle, aber wenn in Paris viel gelobt wird, ist der Hauptgrund der, daß der Franzose gern lobt, gern anerkennt, gefällig, gutmüthig, in Einem Worte: human ist.

Bedenkt man nun, daß in einem Pariser Theater das Publikum sich hunderte Male erneuern kann, so wird es leicht begreiflich, daß die Presse Vielem, welchem nicht gleich die vollste Sympathie oder die ausgesprochenste Antipathie zu Theil wird, eine verlängerte Existenz zu verleihen im Stande ist. Mancher bedeutenderen Erscheinung hat sie so ihr Terrain erobert. Aber

wenn sie die Meinung bilden hilft, so kann sie dieselbe doch nicht auf die Dauer beherrschen. Wenn sich Auge und Ohr auch noch so willig öffnen, — mit dem Geldbeutel ist es eine andere Sache. Und ihm bleibt das letzte Wort, bei Opern-Aufführungen nicht minder als bei Haupt- und Staats-Actionen.

Ich will Paris nicht verlassen (man verläßt es ja immer so ungern), ohne von der Physiognomie einer ersten Aufführung in einem der bedeutenderen Theater zu sprechen, weil es etwas ist, was außerhalb der französischen Hauptstadt an keinem Orte der Welt sich wiederfindet. Kann man die bei einer solchen Gelegenheit versammelte Menge ein Publikum nennen? Es sind mehr Menschen versammelt, als das Haus irgend zu fassen vermag. Die Crême der vornehmen und eleganten Welt drängt sich hinzu, und die Koryphäen der Musik, der Literatur, des Theaters halten es für Pflicht zu erscheinen, wie die Autoren es sich zur Ehre rechnen sie zu sehen. Und wenn fast aus jeder Loge eine bedeutende Persönlichkeit hervorleuchtet, so ist man geneigt zu glauben, dies sei der grandioseste Areopag, der heutigen Tages versammelt sein könne. Aber dieser Areopag verhält sich der Claque gegenüber größtentheils schweigend, und der geringste Theil der Anwesenden hat bezahlt. Ist es ein Publikum?

Ja und Nein. Nein, denn der Freunde, der Parteigenossen sind zu viele; nein, denn die Claque arbeitet mit Anspannung ihrer größten Kraft; — ja, denn der Eindruck, den eine so große Anzahl urtheilsfähiger, geist- und kenntnißreicher Menschen empfing, er verbreitet sich durch die unzähligen kleinen und großen Canäle der Pariser Geselligkeit nach gar vielen Seiten und übt einen bedeutenden Einfluß aus. Aber aus der äußeren Aufnahme der ersten Aufführung ist kein halbwegs zutreffender Schluß zu ziehen. Einer meiner geschätztesten, musikalischen Freunde wollte mir nach der ersten Vorstellung von Meyerbeer's „Robert der Teufel" einen Louisd'or für jede bezahlen, welche nach den ersten vier Wochen noch Statt finden würde. Ich habe ihn leider nicht beim Worte gehalten.

* * *

Indem ich mich nun zum stolzen Volke der Briten wende, gerathe ich in die größte Verlegenheit. Dort finden sich der Widersprüche so viele, daß ich es Competenteren, Erfahreneren überlassen muß, ein Resultat daraus zu ziehen. Nur einige Beobachtungen, die der unbefangene Reisende inmitten des musikalischen Treibens der Weltstadt zu machen Gelegenheit hat, will ich hier zusammenstellen.

Wohnt man in London einer musikalischen Soirée bei, welche in einem reichen oder vornehmen Hause mit sehr bedeutendem Kostenaufwande Statt hat, so könnte man glauben, der Engländer halte Musik höchstens für ein anregendes Geräusch; eine berühmte Sängerin wird allenfalls angehört, während der Instrumental-Vorträge aber so allgemein geplaudert, daß man kaum ahnen kann, was vorgeht. Eine liebenswürdige Dame, welche ihre Bekannten in großer Zahl bei sich versammelt hatte, bat einen meiner besten Freunde, der Klavier gespielt hatte (ich war es aber nicht), er möchte doch noch etwas vortragen; „es schwatzt sich so köstlich bei Ihrem Spielen", setzte sie als süße Schmeichelei hinzu.

Den anderen Morgen (ein Londoner Morgen, den wir hier Nachmittag nennen) findet man aber die Leute, die derselben Welt angehören, in einem Kammermusik-Concerte. Der große Saal ist übervoll; die in allen Händen befindlichen Programme enthalten nicht nur die Namen der Compositionen und ihrer verschiedenen Sätze, sie geben Analysen derselben, die bis ins Einzelnste gehen. Die Hauptmotive sind gedruckt, Anlage und Ausführung genau auseinander gesetzt, historische und ästhetische Bemerkungen eingestreut; gar manche hübsche Frauenaugen folgen sogar der Aufführung eines Beethoven'schen Streichquartettes mit der Partitur in der

Hand. Die Damen sind freilich in größerer Anzahl zugegen, als die Männer: dennoch wird viel und sehr warm applaudirt.

Sie gehen in eines jener Monstre-Concerte, in welchen ein gut angeschriebener Musik-Unternehmer, der auch nebenbei Künstler ist, alle Celebritäten auftreten läßt, die eine brillante Saison in London vereinigt. Nach der ersten halben Stunde laufen Sie, meine zart organisirten Zuhörer und Zuhörerinnen, zum Theater hinaus. Aber ein paar tausend der fashionabelsten Leute bleiben ihre vier Stunden lang beisammen und hören mit mehr oder weniger Enthusiasmus ein Durcheinander von Dingen, gegen welches das finanziellste Diner sich verkriechen muß. Sie wohnen aber Abends einem sogenannten Popularconcert bei, in welchem ohne Orchester oder Chor nur eine verhältnißmäßig kleine Reihe trefflicher Werke von den ersten Künstlern vorgetragen wird, und Sie finden nicht allein ein enormes Publikum, sondern auch eines, welches der Ausführung der letzten Beethoven'schen Quartette durch Joachim, Piatti und Andere zujauchzt. Hat es sie begriffen?

Die englische Oper lebt, trotz stets erneuerter Versuche mit vortrefflichen Gesangeskräften, nur ein Scheinleben. Die Opern aller möglichen Nationen und

Schulen werden aber mit dem bekannten Erfolge den Engländern auf italienisch vorgeführt. Das Verständniß der Worte mangelt daher dem großen Publikum gänzlich, und die Uebersetzungen in den Textbüchern können diesem Mangel in besseren dramatischen Werken doch nur aufs ungenügendste nachhelfen. Aber in keinem Lande der Welt spielt das Oratorium eine Rolle wie in England, und wenn dies auch theilweise mit den religiösen Richtungen der Nation zusammenhängen mag, so bleibt doch das Factum stehen, daß Jahr aus, Jahr ein Tausende von Menschen Tausende verausgaben, um den „Messias", den „Elias" und dgl. zu hören. Man kann es im besten Sinne des Wortes aussprechen, daß der „Messias" in England ein populäres Werk ist. Wie geht das zusammen?

Eine wirklich bedeutende, mit allen Reizen der Persönlichkeit, der Stimme und des Talentes ausgestattete Sängerin macht Furore in London und kehrt durch eine lange Reihe von Jahren immer wieder dahin zurück. Stimme und Schönheit verschwinden und aus der herrlichen Künstlerin wird ein unangenehm kreischendes, altes Weib. Sie bleibt nicht allein im Besitze der allgemeinsten Achtung (was sehr anzuerkennen), sondern man drängt sich nach wie vor um schweres Geld zu ihren Vorstellungen und überschüttet

sie mit Beifall, wie zur Zeit ihrer schönsten Blüthe. Sie hat eben Credit, und auch das Ohr der Engländer scheint unter dem mächtigen Zauber dieses Wortes zu stehen.

Schlimm ist die Wahrnehmung dessen, was die besten Musiker, wenn sie einmal Anerkennung gefunden, dem englischen Publikum zu bieten wagen. Und doch muß man zugestehen, daß für den Ruhm Händel's, Haydn's, Mendelssohn's England mehr gethan als Deutschland.

In meinen jungen Jahren hatte ich am Comersee durch mehrere Tage einen Engländer zum Gefährten, welcher ein höchst kenntnißreicher und auch künstlerisch gebildeter Mensch war. Mit Enthusiasmus sprach er von seinem Vaterlande und seinen Landsleuten. „Und was thun wir für die Musik!" rief er einst aus; „kein Volk bezahlt die Tonkünstler wie wir." „Das mag sein," erwiderte ich, „aber Sie haben keine großen Componisten." — „Allerdings bis jetzt nicht; aber wir werden dazu thun, we shall provide for it," lautete die Antwort. Es ist keine Frage, daß die Engländer mit der Musik die redlichsten Absichten haben.

Am liebsten würde ich hier abbrechen, aber damit wäre Ihnen schwerlich gedient. Denn wenn etwas an

meinem bescheidenen Vortrage Ihre Neugierde erregen konnte, so war es wohl, zu sehen, wie ich mich aus der kitzlichen Lage ziehen würde, in der ich mich jetzt befinde. Ich stehe hier als Unterthan, der es sich herausnimmt, über den mächtigen Herrn zu sprechen, von dessen Güte oder Strenge er mehr oder weniger abhängt. Aber zurück kann ich nicht mehr, die Würfel sind geworfen — also vorwärts!

Das musikalische Publikum Deutschlands — — nein, so geht es nicht.

Die Deutschen sind im Ganzen jetzt gewiß das musikalischste Volk auf der Erde. In keinem anderen Lande wird so viel gute und schöne Musik aufgeführt und mit Freude und Interesse angehört, als bei uns. In keinem anderen nimmt der Dilettantismus in Bezug auf seine Betheiligung an der Ausführung großer Werke eine so achtungswerthe Stellung ein. In keinem anderen giebt es vollends eine so große Anzahl Tonkünstler, die es mit ihrer Kunst redlich meinen, idealen Zwecken nachstreben, und sie ohne Rücksicht auf ihr persönliches Interesse verfolgen, wie in dem unseren. Aber der Mangel an nationaler Selbstständigkeit, die furchtbare Universalität der Deutschen verderben Vieles, und das Urtheil des großen musikalischen Publikums steht in keinem Verhältnisse zu seiner Liebe zur Tonkunst.

Was hört und beklatscht man in einer deutschen Stadt nicht alles im Laufe eines Jahres? Den „Fidelio“ und die „Undine“, den „Don Juan“ und den „Troubadour“, den „Rienzi“ und „Die weiße Dame“, es ist nicht zu sagen! Und alles das, ein Bißchen mehr oder weniger, mit demselben Plaisir. Man wird mir zugestehen müssen, daß da von einer ausgesprochenen Geschmacksrichtung nicht mehr die Rede sein kann.

Ich erinnere mich der Deception eines trefflichen Pariser Künstlers, dessen höchster Wunsch es seit lange gewesen, einmal eine Reise in das gelobte Land der Musik zu machen. Er kam nach Darmstadt und hörte „Rigoletto“, in Mainz „Lucrezia Borgia“, in Frankfurt fand er „Robert der Teufel“, in Leipzig „Maurer und Schlosser.“ „Das alles höre ich in Paris besser!“ rief er aus, und wollte schon wieder nach Hause, als er glücklicherweise in Dresden einer Aufführung des „Tannhäuser“ beiwohnen konnte. Später machte er ein Rheinisches Musikfest mit und gestand diesmal gerne zu, daß er eine so herrliche Manifestation der Kunst kennen gelernt, wie er sie kaum für möglich gehalten.

Man wird einwenden, es beweise gerade die tiefe Erkenntniß der Deutschen, den verschiedenartigsten

Leistungen und Produktionen gerecht zu werden. Bei dem erfahrenen Künstler, beim unterrichteten Aesthetiker, auch beim gebildeten Dilettanten lasse ich das gelten; diese werden den einzelnen Schulen und Werken ihren Platz anzuweisen verstehen, in ihrer Theilnahme aber etwas wählerisch sein. Das große Publikum halte ich dessen nicht für fähig, und meine, daß dieses Verschlingen aller möglichen Gerichte mehr einen großen Appetit, einen gesunden Magen, als eine feine Zunge verrathe.

Ein patriotisches Interesse an seinen Künstlern zu nehmen, liegt vollends dem deutschen Publikum fern. Ich spreche hier nicht von äußeren Zeichen der Anerkennung und des Beifalls, der Lorbeerkränze werden in Deutschland mehr als genug vertheilt. Aber jene wahrhaft fördernde Theilnahme, die den Mann von Talent zu immer neuen Schöpfungen anregt, weil er fühlt und weiß, daß man denselben gern entgegensieht, diese fehlt gänzlich. Und wenn Theater-Intendanzen und Theater-Unternehmer am ersten und liebsten ihre Blicke nach Paris wenden, so beweist das, trotz vereinzelter Ausnahmen, die man mir entgegen halten kann, die Kälte des Publikums deutschen Produktionen gegenüber. Erlauben Sie mir einiges Thatsächliche zu geben.

Gounod, der durch seinen „Faust“ einen Erfolg errungen, an welchem zu mäkeln mir fern liegt, begann seine Carrière in Paris mit zwei Opern, der „Sappho“ und der „blutigen Nonne“, die sich beide nicht halten konnten. Doch Talent war darin offenbar. Man gab ihm immer wieder neue Arbeiten; nach mehreren halb gelungenen Opern machte er sich endlich mit dem „Faust“ berühmt. Seitdem hat seine „Königin von Saba“ wieder Fiasco gemacht; die Theater-Dichter und die Theater-Directoren stehen ihm aber fortwährend zu Gebote und werden ihm auch beim abwechselndsten Gelingen immer treu bleiben, wie sie es Halevy unter ähnlichen Verhältnissen waren. Mendelssohn und Schumann hingegen waren schon während ihres Lebens, der erstere berühmt, der letztere doch rühmlichst bekannt, wie man das zu nennen pflegt. Es ist aber nie irgend einer musikalischen Institution, auch abgesehen von Theatern, eingefallen, sie zur Composition eines Werkes aufzufordern. Daß der König von Preußen Mendelssohn zur Ausarbeitung einiger persönlicher Lieblingspläne benutzte, zeigt uns, durch das, was der Componist im Sommernachtstraum und in der Antigone geliefert, um wie viel Vortreffliches wir durch diese Theilnahmlosigkeit gekommen sind.

Nicht einmal das vorwiegend musikalische oder

musikalisch-dramatische Interesse kann man dem deutschen Theater-Publikum, so hoch es sich hält, zugestehen. Die sogenannte Ausstattungs-Oper spielt bei uns eine sehr große Rolle und der Luxus der Decorationen und Costume kommt vielen Werken zu Gute, die nichts weniger als gute Werke sind.

Zeigt nun das deutsche Publikum in seiner enormen Versalitilität in Bezug auf die Opermusik, daß es im Grunde nicht recht weiß, was es will, so fehlt ihm nicht minder ein feineres Urtheil über den vocalen Theil der Ausführung. Von Gesangeskunst versteht es im Allgemeinen gar wenig. Seine Ansprüche an Reinheit der Intonation, gute Ausbildung der Stimme, Correctheit der Coloratur, schöne und deutliche Aussprache der Worte sind unendlich gering. Welch ein Deutsch, gefärbt von dem Accent aller möglichen Dialekte, man sich bieten läßt, bleibt dem verwöhnteren Ohre geradezu unbegreiflich. Das Vortreffliche wird allerdings stets seine Wirkung ausüben, aber das Ungenügendste gefällt und wird beklatscht. Die Folge davon ist, daß unsere Sänger immer weniger lernen und die Gesangeskunst sich im kunstlosesten Zustande befindet.

Den Vortrag von Instrumentalmusik und Instrumentalisten weiß das deutsche Publikum viel besser zu

beurtheilen, als was in das Bereich des Gesanges fällt. Trotzdem ist nicht zu läugnen, daß echter Geschmack nicht so verbreitet ist, wie es zu wünschen wäre. An den meisten Orten wird dem Publikum auch verhältnißmäßig zu selten Ausgezeichnetes geboten, um sich daran zu bilden. Auch jene schnelle Feinfühligkeit, die das bessere Pariser Publikum charakterisirt, fehlt in Deutschland. Wenn man aber dem Reiz des Details nicht so leicht gerecht wird, so faßt man ein Ganzes in seiner Totalität besser auf und das ist doch jedenfalls das Wichtigere.

Indem wir die Theaterregion verlassen, mit ihr freilich das Publikum im weiteren Sinne des Wortes, um uns in die der Concertmusik zu begeben, so athmen wir eine reinere Luft. Die Fortschritte, die hier in den letzten funfzehn bis zwanzig Jahren gemacht worden, sind allbekannt. Ueberall beeifert man sich, nach Kräften die Werke unserer großen Meister zu Gehör zu bringen. Dilettanten wirken dabei freudig mit, Virtuosen tragen so viel wie möglich gediegene Musik vor und die mehr oder weniger gebildete Gesellschaft beweist durch ihre Gegenwart das Interesse, welches ihr diese Richtung einflößt. Hier fühlen sich die in Deutschland zahlreichen Männer und Frauen, in deren Erziehung die Musik eine ernstere Stellung eingenom-

men, so recht in ihrem Elemente, und wenn andere durch den Besuch dieser Gattung von Aufführungen auch nur dem Zug der Mode folgen, so ist es doch ein guter Zug, der, wie die Erfahrung lehrt, leicht zum Zuge des Herzens wird. Der bedeutendste Antheil an dem großen Fortschritte, der auf diesem Felde gemacht worden, gebührt aber den Dirigenten jener unzähligen Concert-Gesellschaften, Akademien und Gesang-Vereinen, welche ihre besten Kräfte mit Enthusiasmus an das Gelingen der guten Sache setzen. Kein anderes Land kann sich auf diesem musikalischen Felde mit Deutschland messen, in keinem wird so viel treffliche Musik zu Gehör gebracht, in keinem namentlich einer so großen Anzahl Menschen geboten, wie in unseren zahllosen Haupt- und Residenz-, Reichs- und Provinzialstädten und Städtchen.

Den politischen Individualismus Deutschlands finden wir aber in seinen musikalischen Bestrebungen bis zum großartigsten Lokalpatriotismus ausgebildet. Es giebt wenige Städte von einiger Bedeutung, die nicht in dem, was bei ihnen geleistet wird, die Spitze von dem erblickten, was überhaupt oder doch in einer oder der anderen Gattung geleistet werden kann. Und wie jede Frau, wenn sie auch die Schönheit, den Geist, das Talent einer anderen noch so unparteiisch anerkennt,

doch irgend einen geheimen Punkt weiß, der sie wenigstens in ihrem Innern berechtigt, auf die Nebenbuhlerinnen herunter zu sehen, so der Theater- und Musikfreund einer deutschen Stadt anderen Städten gegenüber; er weiß es nur nicht zu verbergen wie jene und will es auch gar nicht. Das hat so viel auch nicht auf sich, wirkt sogar in manchen Fällen anregend und ermuthigend, nur erschwert es in ungemeinem Grade das Zustandekommen eines vollgültigen Urtheils über Künstler und Kunstwerke. Die bedeutendsten Componisten haben einen endlosen Guerillakrieg zu führen, während eine in Paris gewonnene Schlacht die ganzen Folgen eines siegreichen Feldzuges resumirt.

Ganz besonders im Concertsaal hat das Publikum der verschiedenen deutschen Städte seine eigenthümliche Physiognomien. Ich kenne natürlich nur den geringsten Theil derselben und gerade einige der berühmtesten, wie Wien und Prag, sind mir gänzlich unbekannt. Eine hervorragende Eigenschaft charakterisirt aber das gebildete musikalische Mittel- und Norddeutschland wenigstens, es ist die Kühle.

Die Kühle denjenigen Werken gegenüber, von deren Vortrefflichkeit man überzeugt ist und die man auch wohl empfindet. Aber das Bedürfniß, seine Freude zu äußern, ist nicht stark; es versteht sich ja von

selbst, daß man entzückt ist, wozu sich noch incommodiren?

Die Kühle ferner bei neuen Compositionen, welche gut sein können, wenn sie auch der Autorität der Zeit und des Namens ermangeln. Man setzt sich, in so fern nicht Clique oder Lokal-Patriotismus im Spiele sind, mit ungünstigem Vorurtheil hin, man fürchtet sich zu compromittiren, möglicherweise ungerechten Beifall zu spenden, zu viel zu thun, — zu wenig kann ja keinenfalls schaden.

Ein nicht geringer Theil unseres musikalischen Publikums zeigt gewissen tiefernsten, schwerer verständlichen Werken gegenüber eine vortreffliche Eigenschaft, es ist die der stoischsten Ergebung in die Langeweile, — ich nenne sie vortrefflich, weil sie für die Folge die Möglichkeit eines näheren Eingehens und Verständnisses nicht ausschließt. Leider aber führt sie zuweilen auch zu einem Laster, welches unter anderen Verhältnissen mit Recht für eines der schlimmsten gehalten wird, zu dem der Heuchelei. Man will beweisen, daß man besonders gebildet sei, für das Schwierigste Verständniß besitze und man zeigt sich entzückt, um sich den Kennern beizählen zu können. Im sogenannten Kenner aber besitzt das musikalische Deutschland eine seiner schlimmsten Plagen.

Der Kenner identificirt sich mit einem unserer großen Componisten, er wird sein Statthalter auf Erden oder wenigstens sein Regierungs-Präsident für einen gewissen Kreis. Er sieht mit dem stolzen Selbstgefühle eines Heroen herab auf das kleine musikalische Gewürme, welches sich kläglich abmüht, zu spielen, zu singen, zu componiren, — er hat höchstens Mitleid mit alle dem armen geringen Volke.

Die reine natürliche Freude an der Musik ist ihm entschwunden. Seine Freude besteht darin, ein Auserwählter zu sein vor Tausenden, denn was er hört und wie er es hört, davon haben gemeine Sterbliche keine Ahnung.

Aber er findet sein Publikum (um das es ihm auch hauptsächlich zu thun ist) und sein Einfluß wirkt verderblich, weil es immer Leute genug giebt, die es ihm nachthun möchten oder ihm wenigstens nachsprechen. Genug hiervon!

Zu der großartigen Idee, die man sich im Auslande von der hohen musikalischen Bildung Deutschlands macht, stimmt das vorwiegende Interesse, welches unser Publikum an den Vorträgen der Virtuosen, Sänger wie Instrumentalisten nimmt, nicht recht zusammen. Ein Fortschrittsstichwort, welches heutigen Tages gang und gebe ist, heißt zwar, die Zeit des

Virtuosenthums sei vorüber; aber sie ist es nicht einmal für die, die gar keine Virtuosen sind; sie steht in vollster Blüthe. Allerdings spielen die Instrumentalisten theilweise bessere Sachen, als früher, das ist aber auch Alles. Die größte Theilnahme des Publikums gehört immer den Solisten. Ihnen wird nicht allein der reichste Beifall und der reichste Lohn gespendet, das Interesse am Werke verschwindet neben dem, welches die Sängerin, der Geiger, der Virtuose überhaupt in Anspruch nimmt.

Es ist dies in der Natur der Menschen begründet, war immer so und wird immer so bleiben, man muß es nur nicht läugnen wollen. Eine Persönlichkeit, eine Individualität zieht vor Allem an, und gleichwie der Held allgemeiner interessirt, als der geschichtliche Gedanke, den zu verkörpern ihm beschieden war, so fesselt der ausübende Künstler mehr als das Werk, dem er, in die Erscheinung zu treten, seine Kraft leiht.

Indeß bin ich weit davon entfernt, läugnen zu wollen, daß das Interesse an der reinen Instrumental- wie Chormusik unendlich zugenommen, — drängt man sich doch in manchen Städten zu den Concerten, in welchen ausschließlich Sinfonisches oder Chorales geboten wird. Daß dieser Antheil jedoch in gar keinem Verhältnisse steht zu dem, welchen eine berühmte

Sängerin in Anspruch nimmt, wird jeder Unbefangene zugestehen müssen. Gesetzt, eine neue Sinfonie von Beethoven würde aufgefunden, — wie viele Leute würden kommen sie zu hören, im Verhältniß zu denen, welche herbeieilen würden, um Fräulein Lucca zu beklatschen?

Die reine Instrumentalmusik, wenn sie sich über die flache Unterhaltungsphrase oder die Virtuosenkunststücke erhebt, die reine Instrumentalmusik, wie sie in den Sinfonien, Quartetten, Sonaten unserer großen Meister der Welt geschenkt worden, ist vielleicht die einzige Kunstleistung, in welcher der Deutsche ganz einzig dasteht, nicht allein ohne berechtigte, nein, ohne alle Nebenbuhlerschaft. Es giebt aber keine Kunstgattung, welche an den Zuhörer, wenn er das ihm Gebotene rein und vollständig in sich aufnehmen will, größere Ansprüche machte.

Meine geehrten Zuhörer, was denken Sie wohl, das das Seltenste in der Welt sei? Sie wissen es Alle, aber es ist Ihnen nicht gegenwärtig, — es ist die Liebe. Es ist jene wahre absolute Liebe, die so ganz aufgeht im geliebten Gegenstande, daß der Liebende sich gleichsam seines eigenen Selbst entäußert.

Und von dieser Gattung Liebe muß man ein klein Stückchen mitbringen, wenn man den vollständigen

Eindruck einer bedeutenden Instrumentalmusik in sich aufnehmen will.

In der Oper findet die natürliche Zerstreutheit, welche die meisten Menschen zu ihren Kunstgenüssen mitbringen, die vollständigste Befriedigung. Man giebt sich dem Antheile, den die verschiedensten Ingrediënzien auf der Bühne wie im Saale in Anspruch nehmen, abwechselnd hin. Worte und Handlung, Decorationen und Darsteller erklären die Musik, diese jene, es entstehen Wechselwirkungen der mannigfaltigsten Art, derer von Loge zu Loge gar nicht zu gedenken. Und auch bei der bedeutendsten Vocalmusik wird der Aufmerksamkeit wenigstens durch das Verfolgen des Textes ein zartes Leitseil gegeben, an welchem sie mit weniger Mühe über so manche musikalischen Höhen und Tiefen hinüberkommt. Nicht so der reinen Instrumentalmusik gegenüber. Da reicht jenes halbe oder äußerlich unterstützte Anhören höchstens noch aus, um sich einer Folge angenehmer Einzelheiten bewußt zu werden, aber nicht, um ein bedeutendes Ganze in seiner Gesammtheit in sich aufzunehmen. Das musikalische Publikum Deutschlands, welches in so manchen Punkten gegen seine französischen und italienischen Nebenbuhler zurücksteht, ist in seinem viel gepriesenen Verständniß der höheren Instrumentalmusik aber noch nicht so weit, als man

wohl annimmt. Gar oft fiel mir hier und auswärts, die Gegenwärtigen sind natürlich immer ausgenommen, die Geschichte jener Spinne ein, — darf ich sie Ihnen mittheilen?

Ein Naturforscher machte mit einer Spinne Experimente, um zu constatiren, was an dem oft gerühmten Musiksinne dieser so künstlerisch organisirten Thiere Wahres sei. Er kam zu dem Resultate, daß seine Dilettantin durch musikalische Töne herangelockt wurde, weil die Vibration der Luft sie die Nähe einer Fliege vermuthen ließen. Die Nähe der Fliegen, die man fangen möchte, hat schon mancher Spinne beiderlei Geschlechtes musikalischen Sinn beilegen lassen.

Beim Anhören eines bedeutenden Instrumental-Werkes muß man, wie es unsere Sprache so treffend ausdrückt, ganz Ohr sein — man muß jenem unwillkürlichen Gedankengeflatter (sind es Gedanken?), das uns beherrscht, ein möglichst energisches „Halt!" zurufen, um aufzugehen in denjenigen Gedanken, welche die Quintessenz unseres Lebens aussprechen, in Tongedanken.

Das ist freilich nicht leicht, hauptsächlich aber deßwegen, weil die meisten gar nicht den guten Willen mitbringen, es zu thun. Und doch bin ich überzeugt, daß viele Menschen, die sich für unmusikalische Na-

turen halten, sich der tiefsten Eindrücke theilhaftig machen würden, wenn sie oft bedeutende Instrumentalmusik anhören und ihr den Ernst entgegenbringen wollten, dessen sie bei anderen Dingen nicht ermangeln.

Das Interesse, welches der sogenannten Kammermusik geschenkt wird, ist der sicherste Messer für den musikalischen Geschmack, die musikalische Bildung eines Publikums. In keiner anderen Gattung von Musik tritt der musikalische Gedanke mit weniger äußerlichem Sinnenreiz, Farbenglanz, in so reiner, ich möchte sagen: unverhüllter Gestalt auf, als in dieser. Es ist die vergeistigte Form, in welcher es vielleicht überhaupt der Kunst vergönnt ist, das tiefste Seelenleben auszusprechen, Verstand und Gemüth zu gleicher Zeit mit den feinsten Fäden zu umschlingen. Aber der Hörer muß Hingabe mitbringen, nicht speciell musikalisches Wissen; leider ist aber jene noch viel seltener, als dieses.

Wenn diese hingeworfenen Beobachtungsstückchen, Urtheilsversuche auch nur den geringsten Anspruch auf relative Vollständigkeit machten, so müßte ich mindestens noch von unseren nächsten Nachbarn, den Belgiern und Holländern, sprechen. Ich kenne sie aber nicht genug. Daß die Ersteren sich mehr den

Franzosen, die Letzteren mehr uns Deutschen nähern in ihrem musikalischen Geschmacke, wird allgemein angenommen, ist aber gewiß nichts weniger als erschöpfend. Sicher ist, daß das belgische Publikum sich, nicht allein in der Musik, deutsche Anschauungen immer mehr aneignet, und daß der für phlegmatisch verschrieene Holländer in der Wärme seiner Aeußerungen als musikalisches Publikum den für lebendiger geltenden Deutschen gar oft hinter sich läßt.

Der Kirchenmusik habe ich in diesen Andeutungen nicht erwähnt. Sie liegt überall darnieder, soll sich ja auch nicht an ein Publikum, sondern an eine Gemeinde wenden. Ob sie sich darauf zu beschränken hat, nur eine Art von leisem Accompagnement abzugeben zu den Gefühlen, von welchen man die letztere beherrscht wünscht, oder ob sie diese Empfindungen nach ihrer Weise ausdrücken, sie wo möglich durch ihre Kraft noch steigern soll, das scheint mir der Kern einer Frage zu sein, die viel verhandelt wird, ohne zu irgend einem ersprießlichen Resultate zu gelangen. Muß man es ganz in der Ordnung finden, daß die Kirche nicht Concertsaal werde, so dürfen wir uns um so mehr darüber freuen, daß es uns oft gelingt, den Concertsaal in eine Kirche im besten Sinne des Wortes zu verwandeln.

Ueberhaupt aber darf der Musiker, der es ernst meint, nicht gerade unzufrieden sein mit den gegenwärtigen Zuständen seiner Kunst. In der Breite wird das Flache, Triviale, Sinnenkitzelnde, Nervenerschütternde, wenn auch in stets wechselnder Form, überall die Oberhand behalten. Werden nun auch dem Publikum oft musikalische Rohheiten geboten, die kaum ärger gedacht werden können, — machen sich auf der lyrischen Bühne Dinge geltend, von welchen der gute Geschmack sich widerwillig abwenden sollte, — sind auch Mode, Vorurtheil, Charlatanismus gar sehr mächtig: — auch das Schöne und Edle findet seinen Platz, übt seinen Einfluß aus und findet einen lebendigen Wiederhall in zahllosen Herzen. Und ist es wahr, was der Dichter sagt:

„Es schwinden jedes Kummers Falten,
„So lang' des Liedes Zauber walten!"

so ist es ja nicht der Egoismus des Musikers, welcher mich wünschen läßt, alle Menschen, alle Völker möchten sich vereinigen zu einem großen, harmonischen, wahrhaft musikalischen Publikum.

Worte
dem Andenken Chopin's geweiht.
Durchflochten von Compositionen desselben.

Vorgetragen in einer Erinnerungsfeier an Chopin in Düsseldorf, den 3. Nov. 1849.

Wohl gleicht das Leben einem flücht'gen Traume
Und schnell entflieh'n die Bilder, die es bringt!
Die Jugend braust dahin, die Liebe folgt ihr,
Kaum ist man seiner selber sich bewußt,
Sieht man sich an des Alters eis'ger Schwelle,
„Der Strom der Zeit"
Reißt schnell uns fort zur Ewigkeit.
Doch ziemt es nicht zu zagen und zu klagen,
Wenn ew'gen Gesetzen nur gehorchend
Der Mensch das ihm bestimmte Ziel erreicht
Und hinzieht, woher keine Rückkehr möglich.
Wenn aber Jugend dem Talent sich einet,
Wenn einen Genius die zarte Hülle birgt,
Wenn der, der Tausende erfreut, entzückt,
Auf seiner Laufbahn glänzend stolzer Höhe
Entrissen wird dem liebend trauten Kreise,
Dann mag der Seufzer sich der Brust entwinden,
Die Zähre in dem trüben Auge perlen,
Denn grausam scheint das Schicksal da zu walten,

Spricht uns'rer Hoffnung, uns'rer Liebe Hohn. —
Ob wohl das Leben in der Töne Reich
Dem feenhaften, träumerisch tiefen,
Die, die es leben, schneller leben macht?
Ob wohl das Licht, das ewig flackernde,
Der Lebenslampe Oel zu schnell verzehrt?
Ich weiß es nicht, doch fast könnt' es so scheinen
Wie viele ihrer sah ich nicht verwelken
Und fallen, eh' des Lebens Herbst erschien!
Und ach, der Besten waren es!
Nicht alle nenn' ich, doch gedenkt Bellini's,
Des holden Sängers süßer Melodien,
Der Malibran, die seine Weisen sang,
An Schubert denkt, der kühn, romantisch, sinnig
Dem deutschen Liede höchsten Schwung verliehen!
Und jenes von euch allen Vielgekannten
Und Vielgeliebten, Vielbewunderten,
Deß' Geist so oft in diesen Räumen waltet!
Schon wieder reiht sich ihm ein neuer an,
Ein Ebenbürt'ger, den er kannt' und liebte,
Und dessen Tönen er oft still gelauscht.
Nur wenige sind hier, die dieses Glücks genossen,
Des Glückes, ihn zu kennen, ihn zu hören,
Ihn zu bewunderen und — ihn zu lieben.
Wie Vieles war in ihm vereint zu finden,
Was sonst getrennt und fern sich steht!
Des Slawen melancholisch weiches Wesen,
Sorglos verschwend'rische Freigebigkeit,
Fränkischer Anmuth leichtgesellige Gabe,
Germanischer Tiefe weiter Bildungskreis,
Die herbe Strenge männlich kräft'gen Fühlens
Und weiblicher Empfindung holde Süße.
Vollendetester Grazie hoher Zauber
Umschwebte all sein Thun und Lassen,
Umschwebte seine reichen Schöpfungen,

Umgab ihn, wenn er uns damit berauscht.
Seele, Talent und Geist, Persönlichkeit,
So innig waren sie in ihm verbunden,
Wie einer Lilie Blatt und Duft und Blüthe.
Gesänge, wunderwürdig neu und reizend
Schuf er in Klängen, vor ihm unbekannt.
Doch selten hat er Worten sie gesellt,
Denn er auch litt an Polens tiefen Schmerzen,
Er war entfernt, entrückt dem lieben Vaterland,
Deß' Laute ihm die einzig Theuren blieben;
Nach Warschau's Fall, nach Polen's Unterliegen
Sah er die traute Heimath niemals wieder,
Jedoch dem Volk, das er das seine nannte,
Gehörte er auch in der Fremde an
Und was er auch uns Allen Schönes bot,
Nicht können wir's empfinden, wie die Seinen,
Sie rührt, erhebt es mächtiger noch als uns.
Denn es durchwehen seine ed'len Lieder
Des Polen Schmerz, des Polen Heldenkraft,
Sein Lieben und sein Hassen und sein Kämpfen,
Des Volkes laute stürmische Freude,
Der ritterliche Muth, des Herzens Sehnen,
Die Höhen und Tiefen seiner Leidenschaft.

Nicht reizte unsern Freund die laute Masse,
Geschäftig zog er nicht von Stadt zu Stadt
Die Welt mit seines Namens Lärm zu füllen,
Ein kleiner Kreis, nur wen'ger Auserwählten,
Die ihn verstanden, ganz ihm hin sich gaben:
Er war es, den am liebsten er beglückt
Mit seiner Phantasien holdem Strome.
Geliebt wurd' er vom ersten Weib der Gegenwart,
Geliebt und ach! verlassen — wie war's möglich,
Daß zu entzieh'n sich ihm ein Herz vermochte,
Das einmal ihm gehört!? — — Genug, Genug!

Er ist dahin, zu besseren Regionen,
Entflohen ist nun jene Feuerseele,
Der ein zu leichtes Kleid gewoben war!
Die Finger, fühlend gleich der Sensitive,
Vergeist'gen nicht mehr die verwaisten Tasten,
Den Freunden fehlt der Freund — der Kunst ein Jünger
Der einzig war und unersetzlich bleibt.
Doch hat er edle Gaben uns gelassen,
Ein köstlich, unvergleichlich, herrlich Erbtheil
(Zu schwer nur leider! würdiger Benutzung)
In seiner Werke ewig jungem Schatz.
Mehr als dem kalten Wort es je gelingt,
(Doch viel zu wenig um sein würdig Bild zu geben)
Mag jetzt von seines Wesens reicher Fülle
In Tönen euch ein schwaches Zeugniß werden.
Horcht, wie er, präludirend nur,
Im engsten Raume sich beschränkend
Das Tiefste ausspricht, was das Herz bewegt!

Praeludium in *e moll.*

Hört weiter, wie er, gleich dem weisen Ärzte,
Der uns den bittern Trank, den heilenden
Darreicht, gemildert durch des Honigs Süße,
Die trockne Studie zu verbergen weiß
In Melodien voller Reiz und Anmuth. —

Etude in *as dur.*

Ein Liebeslied, ein nächtliches, hört nun
Mit leisem Flüstern holder Herzens Schmerzen.
Durch wonniges Hoffen, sehnsuchtsvolles Bangen
Erklingt der Sturm der tiefsten Leidenschaft.

Nocturno in *fis dur.*

Die flücht'ge Laune eines Augenblickes,
Sie nimmt Gestalt und Form — ein Spiel nur scheint es,

Doch oft birgt sich die zärtlichste Empfindung
In solch ein heiter, muthwillig Gewand.

Impromptu in *as.*

Der echte Pole sei euch jetzo vorgeführt
In seiner Tänze muthig frischen Klängen,
Bald feierlich, fast wie spanische Grandezza,
Im stolzen Reigen seiner Polonaise,
Dann zierlich schwebend, sporenklingend, jubelnd,
In der Mazurka launenhaften Rythmen.
Doch nur erinnern sollen diese Weisen
An ihren Namen, denn zuviel hat ihnen
Der Künstler mit verschwenderischer Hand
Gegeben reichster Harmonien Pracht
Und neuester eigenthümlich feinster Führung;
Kaum kann das Ohr, das kunstgewohnte, folgen;
Der Fuß, und wär' er noch so elfenhaft,
Muß ruhen und nur die Seele darf sich wiegen
Auf dieser Melodien süßem Spiel.

Polonaise in *cis moll* und **Masurka's** in *f moll* und *b dur.*

Auch uns'res Vaterlandes schlichter Reigen
Hat ihn zu neuem Schaffen angeregt
Und nie erklang der treue, lust'ge Walzer
So anmuthsvoll und edel wie durch ihn.
Zuweilen möchte man ihn kaum erkennen
In seiner fast zu glänzenden Bekleidung,
Jedoch sie steht ihm gut und lieblich an.

Walzer in *cis moll* und *des dur.*

Der heit'ren Klänge sei's fortan genug,
Schwer reih'n sie sich der heut'gen Feier ein,
Und nur, um euch des lieben Freundes Züge
Zu zeigen, wenn sie lächelnd waren,

Nahm man sie auf in seiner Lieder Folge.
Die Schöpfung einer düster-grauen Stunde,
Sie sei anjetzo noch von euch gehört!
Ward sie ihm eingegeben durch Erinnerung
An sein gebrochen Vaterland?
War es die Ahnung seines frühen Scheidens?

Trauermarsch in *b moll.*

Wir müssen enden — strömt die Quelle auch
In ew'ger Frische reichen Labetrunk,
Man kann und darf nicht zu viel von ihr kosten,
Doch kehrt man gern und oft zu ihr zurück
Wie zu den Melodien uns'res Freundes.
Gedenket sein — weis't einen Ehrenplatz ihm an
Im Pantheone liederkund'gen Sänger.
Er war vollendet, hat vollendet,
So ist er doppelt selig denn zu preisen,
Denn ewig leben wird er hier wie dort.

(Man schloß mit dem Chore: „Wir preisen selig ꝛc." aus Paulus.)

3.

Ferdinand Hiller

Prolog

am Geburtstage Beethoven's.

(zu Köln)

Gesprochen im Gesellschafts-Concert den 17. Dec. 1850.

Erhaben über der irdischen Macht,
Der Mächtigsten, thronet der Genius,
Mächtiger denn sie alle!
Er allein entzündet die Herzen,
Er allein beherrschet die Seelen,
Er ist der König der Geister!
Weit über Land und Meer
Dringt sein Wort,
Durch Jahrtausende tönt sein Lied,
Begeisternd wirkt der Klang seines Namens;
Die bescheidene Stätte, wo er geweilt,
Betreten mit Ehrfurcht ferne Geschlechter,
Und erscheint in dem Wechsel der Zeiten
Dem ewig gleichen, mühsam gezählten,
Der Tag, welchem die Sterne leuchten,
Die ihm beim Eintritt in's Leben geblinkt,
Begrüßen wir ihn als einen Geweihten.
So thun wir heute des Mannes gedenkend,
Des Auserkorenen, göttlich Begabten,
Deß Sang uns irdischer Schranke entrückt,
Die Seelen erfaßt und hinaufzieht
Zu Regionen höheren Sein's.
Ein Priester war er voll heiligen Geistes,
Sein Lied war Gebet!

Ein Held, voll Stärke und Thatkraft
Kämpfte er den schweren Kampf.
Den Kampf gegen flache Gemeinheit,
Und blieb Sieger!
Prophetenhaft schaut' er die Zukunft,
Mißverstanden, unerkannt,
Unsägliches duldend,
Aber getreu der Wahrheit
Bis an sein Ende.
Die Freiheit sang er, die Liebe,
Den Schöpfer in seinen Werken,
Und die Freude, wenn sie die Seelen
Mit sympatischer Macht verbindet
Und sie hinführt zu dem,
Der hinter den Sternen wohnt!
Dank sei ihm und Verehrung,
Ihm, der uns über den Jammer der Zeiten,
Ueber schnöder Selbstsucht Streit,
Ueber den Schein und über die Lüge emporhebt
Und in unsere Seelen gießt
Heilige Klänge, Verkünderinnen
Dessen, was ewig edel und schön, wahr und rein
Unsere Herzen ahnungsvoll erbeben macht,
Und sie erfüllt mit Hoffnungen
Ewigen Strebens, ewigen Lebens,
Gottheitgleicher Unsterblichkeit.

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.